

DAS KUNSTWERK

III · JAHR · 1949
HEFT 9

DAS KUNSTWERK

SCHRIFTLEITUNG: LEOPOLD ZAHN

HEFT 9

1949

Die redaktionelle Gestaltung dieses Heftes, das dem Thema „Kunst und Mode" gewidmet ist, besorgte Frau Ruth Klein

INHALT

Umschlagbilder: Bele Bachem

Wir beschließen mit dem vorliegenden Heft 9 den III. Jahrgang des „Kunstwerk". Den Freunden unserer Zeitschrift, die uns in größerer Zahl treu blieben als die schwierigen Wirtschaftsverhältnisse des abgelaufenen Jahres zu erwarten erlaubten, danken wir vielmals für Ihre Beständigkeit; sie bildet das Fundament für die Weiterexistenz des „Kunstwerk". Das nächste Heft, das den Jahrgang 1950 eröffnet, enthält u. a. Jahreszeiten-Gedichte von Friedrich Bischoff, zu denen V. Jonynas in unserem Auftrag eine Reihe von ausdrucksstarken Zeichnungen geschaffen hat. Im Hinblick auf das Anno Sancto veröffentlichen wir einige besonders schöne Fotografien, die der in Italien lebende deutsche Maler Peiffer Watenphul in Rom aufgenommen hat, und den Beitrag „Das Romerlebnis von Winckelmann bis Rilke". Die Aufsätze über Frans Hals (Georg Poensgen), über den „österreichischen Rousseau" Michael Neder (von S. Freiberg), über den fast unbekannten Biedermeier-Maler H. Sömmer und „Das Ballsouper" von A. Menzel (mit einer Farbtafel) beschäftigen sich mit Künstlern, deren Bilder in besonderem Maße durch die „Welt des Sichtbaren" bestimmt sind. Ein Aufsatz über die Bildhauerin A. Mahler (die Tochter des großen Wiener Komponisten und Dirigenten Gustav Mahler) weist auf eine bis jetzt in Deutschland fast unbekannte Bildhauerin hin. Mit den jüngsten Gegnern der modernen Kunst setzt sich Leopold Zahn auseinander. Berichte über die Ausstellung in Dresden und über die Hamburger Ausstellung „Chinesische Kunst", beide reich bebildert, folgen. Den Schluß bilden die ständigen Rubriken: Bücher, Personalia, Aus dem Notizbuch der Redaktion.

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

EINE MONATSSCHRIFT

ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

III. JAHR · 1949 · HEFT 9



WOLDEMAR KLEIN VERLAG

BADEN-BADEN

Modisches Stilleben (Photo Relang)





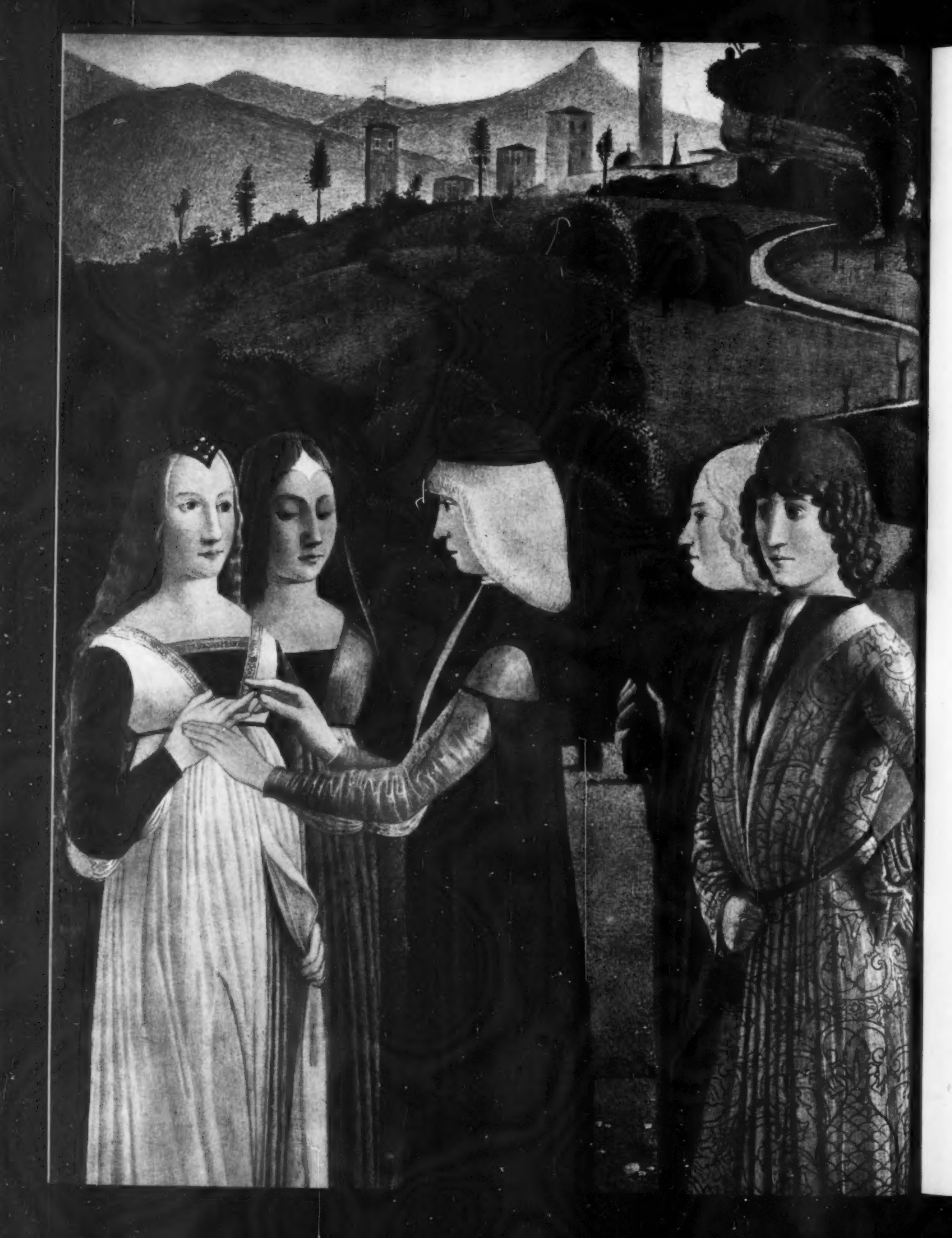
ÄGYPTISCHER SCHMINKKASTEN
(Neues Reich, 1580 – 1090 v. Chr.)

SCHMINKEN UND SCHMÜCKEN

sind urtümliche Handlungen sexualmagischen Charakters. Auch der Mode liegt noch das magische Moment zugrunde, wenngleich verdeckt durch den „zivilisatorischen Überbau".
Im Religiösen ist der Puritanismus der größte Feind des Magischen. Die säkularisierte Form des Puritanismus ist der moderne Rationalismus. Dort wo Puritanismus oder Rationalismus herrschen, verkümmert der magische Trieb des Schminkens und Schmückens. Das hat — bei den Puritanern — die Ächtung der Farbe zufolge, bei den Rationalisten die Bevorzugung des „Natürlichen".
Echte Frauen sind Gott sei Dank nie puritanisch oder rationalistisch gesinnt. Das Magische liegt ihnen im Blut. Daher werden sie sich immer schminken und schmücken.

Leopold Zahn







RUTH KLEIN

WAS IST MODE?

Wir sind nicht vermessen genug, zu glauben, wir könnten den schillernden Begriff Mode exakt definieren. Indem wir aber versuchen, die historische Entwicklung der Mode zu verfolgen und ihre Wesenszüge darzulegen, möchten wir zur Deutung eines der interessantesten Phänomene unseres Lebens beitragen und vor allem das Verständnis derjenigen wecken, die in der Mode im wesentlichen nur einen Wirtschaftsfaktor oder eine überflüssige Angelegenheit des Luxus sehen und deshalb von den Wandlungen der Mode bestenfalls mit ironischer Nachsicht sprechen. Schwieriger noch wird es sein, die in der deutschen Männerwelt besonders häufigen „Modefeinde" von ihrer Überzeugung abzubringen, daß Frauen, die den Problemen und Launen der Mode ergeben sind, unbedingt oberflächlich und eitel seien. Nur ein völlig amusischer Mensch könnte den Wunsch hegen, die Mode aus unserem Dasein zu entfernen. Eine Welt ohne Mode ist denkbar, aber nicht wünschbar. Sind wir denn so reich an Lebensfreuden, um auf die Mode verzichten zu können? Drücken sich

Veronesischer Meister (15. Jahrh.), Die Verlobung



Burgundisch

in ihr nicht menschlich tiefverwurzelte Triebe aus: das Bedürfnis nach Abwechslung, aber auch das Verlangen nach Schönheit? Sind das nicht legitime Triebe, deren Unterdrückung schwere Folgen haben müßte? Während die Mode früher auf die herrschende Gesellschaft beschränkt war, weshalb wir sie hauptsächlich aus Darstellungen der Großen und Reichen kennen, ist sie heute weitgehend demokratisiert, und alle Stände können, dank der Modeindustrie und der modernen Schnittmustervorlagen, an ihr teilnehmen.

Seit wann gibt es überhaupt Mode? Die Kostümforscher sind sich über ihre Geburtsstunde nie einig geworden. Die ältesten Darstellungen, die auf uns den Eindruck des „Modischen" machen, stammen aus dem kretisch-minoischen Kulturkreis. Es sind die bekannten Fayencefiguren der Schlangengöttin und ihres Gefolges, von denen die Archäologen vermuten, sie seien um 1800 bis 1500 v. Chr. entstanden. Abgesehen von ihrem künstlerischen Wert frappieren diese Plastiken als Dokumente archaischer Schneiderkunst. Sie sind bekleidet mit einem engtaillierten, halbärmeligen Leibchen, dessen großes Dekolleté die Brüste entblößt. Der Rock setzt sich aus vielen zierlichen Volants zusammen. Darüber liegt ein Hüftschmuck, den der Kostümforscher Mützel als den Rest des urtümlichen Hüftschurzes deutet, hier als Zeichen der Würde zu einer Form stilisiert, die seinen eigentlichen Zweck nicht mehr erkennen läßt. Außerdem tragen diese Frauen sehr verschieden geformte Kopfbedeckungen, in denen sich eine reiche Phantasie auslebt. Und das Ganze ist von einer Farbenpracht, die unsere Bewunderung erregt. Sollte das nur der Künstler erfunden haben? Kaum anzunehmen. Wir vermuten mit Recht, daß die Kreterinnen in ihrer Kleidung das zum Ausdruck brachten, was wir heute auch als „modisch" empfinden.



Spanisch

Mit dem Untergang der kretisch-minoischen Kultur ist wahrscheinlich eine hochentwickelte Schneiderkunst verlorengegangen, grundverschieden von dem allgemeinen Bekleidungsprinzip der Antike, die nur das gewickelte „ungeschneiderte", zumindest nicht in Form geschnittene Gewand kannte. Für diese Wickeltrachten, z. B. die griechischen, gibt es in der Kunst zahllose Beispiele, an denen wir die Entwicklung verfolgen können. Wir bemerken mannigfaltige Veränderungen und Abwandlungen durch die Art der Gürtung, durch Farben und Muster und vor allem durch die unterschiedliche Länge und Weite der Gewänder. Auch die Frau im alten Griechenland, obwohl sie keine Rolle im öffentlichen Leben spielte, offenbarte modischen Sinn. Beispiele dafür sind die reizenden Tanagrafigürchen aus dem 4. bis 2. Jahrhundert v. Chr. Manche tragen zu dem klassischen Wickelgewand ein scheibenförmiges Hütchen mit kegelartiger Spitze, das hoch oben auf dem edlen Köpfchen thront. Diese kapriziösen Gebilde waren eigentlich überflüssig, denn sie konnten keineswegs als Sonnenschutz dienen. Sie waren nur Putz und Zier, Produkt einer ganz raffinierten Mode, die auch Schirme, Fächer, Schleier und vielerlei Kosmetika als Mittel weiblicher Bezauberungskünste hervorbrachte. Jene über das Zweckmäßige hinausgehende Überflüssigkeiten, das Formenspiel an den Gewändern selbst sind ein Wesenszug der Mode.



Rokoko



Barock

Auch im frühen Mittelalter bestand die Kleidung wie in der Antike aus geraden oder halbrund geschnittenen Zeugstücken, die entweder um den Körper gewickelt oder höchstens durch Schulter- und Seitennähte zu einem hemdartigen Kittel geschlossen wurden. Wenn wir nun die Kleidung der Antike mit der des Mittelalters vergleichen, so ist zwar eine stetige Veränderung zu bemerken; sie vollzog sich aber nur sehr langsam. Erst etwa vom 12. Jahrhundert an erhielt die Kleidung durch das Zuschneiden selbst ihre Form. Die Strumpfhosen der Männer wurden anliegend gestaltet, die Frauenkleidung wurde „tailliert", die Ärmel erhielten besseren Sitz usw. Etwas ganz Neues geschah damit: der Körper wurde nicht mehr wie bisher verhüllt, sondern wie einst in Kreta zur Schau gestellt. Außerdem wurde die Kleidung, die bisher für Mann und Frau (von den Rüstungen der Ritter abgesehen) nahezu

Frankreich die Modeherrschaft an, der sich alle zivilisierten Länder des Abendlandes beugten: die Mode wurde international — ein weiteres wesentliches Begriffsmerkmal. Von dieser Zeit an gibt es jeweils immer nur eine Mode: für die Frau die französische, für den Mann zunächst ebenfalls die französische, später — vom Beginn des 19. Jahrhunderts an — die englische. Die einzelnen Völker übernehmen diese Mode; sie verändern sie höchstens ein wenig nach ihrem Geschmack oder wählen das ihnen am meisten Zusagende aus.

Als Paris die Hauptstadt der Mode wurde, verschwanden mehr und mehr die nationalen, regionalen und ständischen Trachten, die sich bis dahin erhalten hatten, wie die reichsstädtischen und die niederländischen Trachten. Diese waren eine eigenwüchsige nationale Abwandlung der spanischen Mode, welche erst in die-



Directoire

gleich, nämlich kleidartig war, jetzt unterschiedlich. Die Hose wurde das kostümliche Kennzeichen des Mannes. Manche Kostümforscher sind der Meinung, daß man erst etwa von der Mitte des 14. Jahrhunderts an von Mode sprechen kann, seit der Körper nicht mehr in seiner gegebenen Form hingenommen, sondern stilisiert wurde. Polsterungen verbreiterten die Schultern, Schnürwerk verengte die Taille, hohe Hutformen, Schleppen und Schnabelschuhe vergrößerten die Gestalt usw. Dieser Wille zur Stilisierung des Körpers ist ein anderes Merkmal der Mode, das in Europa an den burgundischen Trachten des 14. und 15. Jahrhunderts erstmalig zum Ausdruck kam. Seither gibt es in der Mode die wechselnde Betonung einmal dieses, das andere Mal jenes Körperteils bis auf unsere Tage.

Andere Experten der Kostümkunde verlegen den Beginn der Mode erst ins 17. Jahrhundert. Damals trat



Biedermeier

ser Variante in Mitteleuropa Eingang gefunden hatte. Nur die Volkstrachten lebten neben der Mode weiter; doch auch sie sind nicht immer von modischen Einflüssen frei geblieben. Manche längst vergessene Mode hat sich in ihnen niedergeschlagen und, zuweilen in seltsamer Form, bis heute erhalten.

Wer macht die Mode? Die Mode früherer Epochen war vornehmlich an den Fürstenhöfen entstanden. Wer ihre Schöpfer waren, ist uns unbekannt. Sicher gaben die Könige und Königinnen und die Großen ihres Gefolges häufig die Anregungen; davon zeugen in der Kostümkunde die Namen: Isabeau de Bavière, Isabella d'Este, Madame Pompadour, Ludwig XIV. u. a. m. Von Marie Antoinette wissen wir, daß ihr eine Hofschneiderin zur Seite stand: Rose Bertin, die erste berühmt gewordene Modekünstlerin. Rose Bertin arbeitete nur für die Königin und wenige Auserwählte am Hof.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts trat der künstlerische Modeschöpfer auf den Plan, und in wenigen Jahren entstand das, was wir die Haute Couture nennen. Damit erhielt die Damenmode einen so starken Akzent, daß seither das Wort Mode von ihr im besonderen gilt; ihr gegenüber trat die Herrenmode in den Hintergrund, zumal die Kleidung des Mannes immer mehr typisiert wurde. Die Rolle der Höfe übernahm nach dem Sieg des Bürgertums die sogenannte „Gesellschaft". Sie stellte von nun an die vielen ungeschriebenen, jedoch allgemein bekannten und anerkannten Gesetze des guten Tons auf, die vorschrieben, wie man sich für jede Gelegenheit und Tageszeit anzuziehen hatte. So entstand eine differenziertere Kleidung: man unterschied von nun an immer deutlicher Vormittags-, Nachmittags- und Abendkleider usw. Außerdem wurden im 20. Jahrhundert mit der rapiden Ausbreitung des Sports spezielle Kleidgattungen für seine Zwecke entwickelt. Je stärker die Technik des Maschinenzeitalters in unser Leben eingriff, desto mehr beschleunigte die Mode ihr Tempo: schneller Wechsel der Formen gehört zur Signatur der Mode von heute. Durch das Erscheinen der Modeindustrie (Konfektion) entstand neben der künstlerischen Modeschöpfung gleichsam eine Volksmode. Sozialisierung und Frauenemanzipation begünstigten diese Entwicklung, die sich im 20. Jahrhundert immer mehr durchsetzte.

Auf welche Weise fanden und finden die Moden ihre Verbreitung? Dies geschah im Altertum, Mittelalter und auch noch später durch Reisende — und Kriege.



Um 1800

Zur Zeit Ludwigs XIV. wurden zur Propaganda lebensgroße, mit den neuesten französischen Moden bekleidete Puppen in alle großen europäischen Städte geschickt. Eine noch wirksamere Modepropaganda erzielten im 18. Jahrhundert die bekannten Modekupfer, die Vorläufer der Modejournale, die im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts hauptsächlich die Werbung für die Mode übernahmen. Ihre Zahl ist heute Legion.

Wir haben versucht, einige Wesenszüge der Mode hervorzuheben und ihre historische Entwicklung anzudeuten. Das rational Faßbare erklärt aber ihr Wesen noch nicht, wichtiger ist noch die irrationale Seite. Trotz aller Deutungsversuche bleibt die Mode ein großes Geheimnis, ein faszinierendes Phänomen. Sie ist eine Macht, mächtiger als alle Herrscher der Welt. Sie kennt keinen Völkerhaß. Sie verachtet den Krieg — ja sie

nimmt keine Notiz von ihm. Mit kosmopolitischer Souveränität umschlingt sie wie ein unzerreißbares Band in Friedens- und Kriegszeiten alle Nationen.

Weshalb wurde gerade Frankreich zum Land der Mode? Weil die Franzosen das Geheimnis des „savoir vivre" kennen, wurde Paris in allen Dingen des Geschmacks und des verfeinerten Lebensgenusses zur Hauptstadt der ganzen Welt, in der die Mode ebenbürtig neben allen anderen Künsten gepflegt wird. Die dem Franzosen eigene Lebensauffassung ist eine Folge der differenzierten Beziehungen der Geschlechter zueinander. Der Franzose wird nicht, wie es häufig in Deutschland geschieht, Mode mit Oberflächlichkeit gleichsetzen. Er anerkennt das Recht der Frau auf Koketterie und das Streben der Frauen, sich für ihn schön zu machen, erhöht sein Selbstgefühl. Alle Frauen der Welt folgen willig dem Diktat der Mode, weil sie alle gefallen wollen.

Die Mode ist eine Kunst, die wie jede andere Kunst ihre Zeit ausdrückt — (vielleicht ist sie die einzige Kunst, die heute überhaupt noch einen allgemein gültigen „Stil" besitzt). Mit intuitiver Gestaltungskraft und starkem Gefühl für die lebendige Tradition entwickelt der modeschaffende Künstler seine Formen. Und die Frauen, die den Drang zur Verwandlung haben, gehorchen ihm — wollen sie doch immer wieder neu und anziehend erscheinen, und dazu verhilft ihnen die Mode, deren Devise lautet: Erlaubt ist, was gefällt. Selbst das Sonderbare und scheinbar Sinnwidrige vermag sich durchzusetzen, denn: nicht immer ist das, was schön ist, Mode; aber das, was Mode ist — ist schön. Noch eines darf nicht vergessen werden: indem die Mode einmal die Schönheit der Brust zur Schau stellt, ein andermal die Schmalheit der Hüften betont, zwingt sie die Frauen, ihren Körper zu disziplinieren. Sie wird damit zu einem Regulator des Frauenkörpers, der durch die Mutterpflichten gefährdet, eine strenge Zucht braucht, um nicht „außer Form" zu geraten. „La donna è mobile" heißt es, und Veränderlichkeit ist auch das Gesetz der Mode: das Gegenteil von dem, was heute galt, wird morgen gelten, und dieses erneuert oft den „Stil" von vorgestern. Ein Beispiel: Als der Frauenkörper, zu jahrzehntelanger Schmalhüftigkeit gezwungen, diese auf Kosten der Taille erreicht hatte, bescherte uns der New look 1947 die Wiederentdeckung der Taille. Und das Spiel geht weiter, in dem Sinn, den Rose Bertin in folgende Worte faßte: Il n'y a rien de nouveau dans ce monde, que ce qu'est oublié. Marie-Antoinettes Hofschneiderin hat jedoch nur mit Einschränkung recht. Wenn auch die Mode immer wieder Reminiszenzen an Vergangenes heraufbeschwört, wirkt sie dennoch immer „neu". Auf diese geheimnisvolle Fähigkeit spielt auch das Motto an, welches einem Aufsatz über die Mode in einer führenden französischen Modenzeitschrift vorangestellt ist:

> Eine altertümliche Mode ist Absonderlichkeit.
> Eine gestrige Mode ist Lächerlichkeit.
> Eine herrschende Mode ist Anmut.



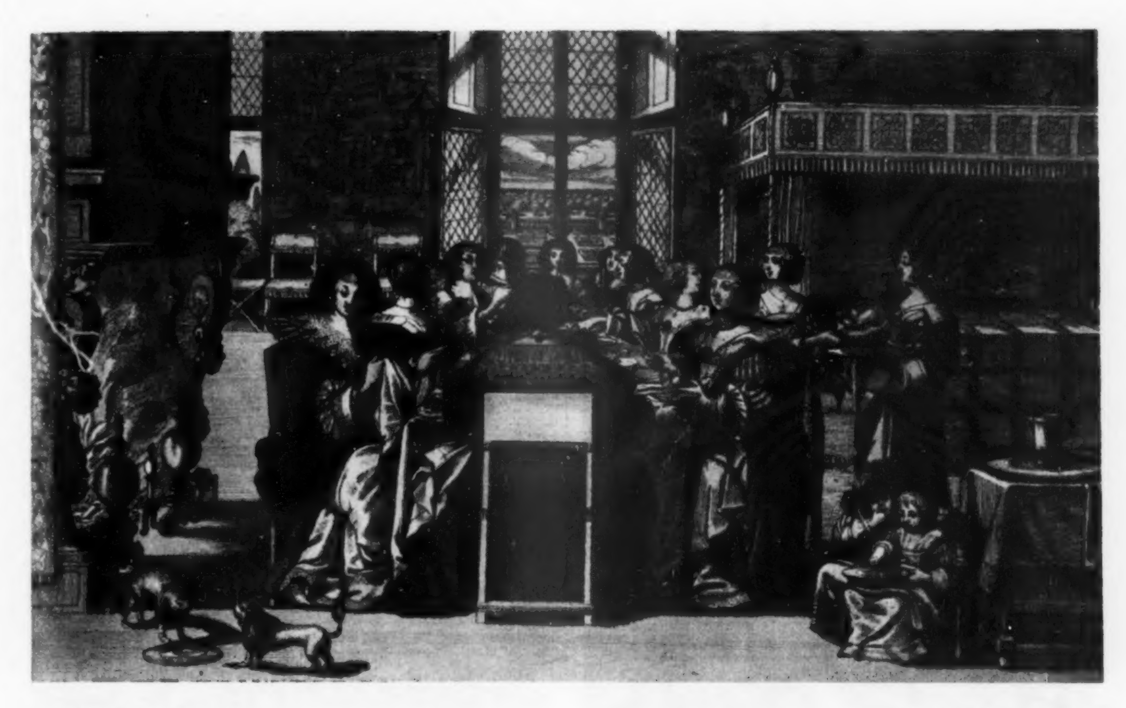
Illustrationen von Walter Becker

Photo Hubs Flöter, Abendkleid (1949)





ALBRECHT DÜRER, SELBSTBILDNIS (1496)
(Prado, Madrid)



ABRAHAM BOSSE TISCHGESELLSCHAFT

WALTHER KIAULEHN

DAS MODEBILD

Venedig, der arabische Wunderschrein Europas, gefüllt mit Salben und Zauberdüften, mit Stoffen, Schleiern, Perlen, Gold und Edelsteinen, mit Verschwendern, Kurtisanen, Künstlern, Abenteurern und Diplomaten. Venedig erfand auch das Modebild.

Es entstand in den Ateliers der Goldschmiede. Die Juweliere und Goldschmiede der Renaissance waren Erscheinungen von künstlerischer Universalität, die wir uns in ihrer Wirksamkeit und Plastizität nicht mehr recht vorzustellen vermögen. Meist selbst vorzügliche, manchmal überragende Bildhauer und Maler, beschäftigten in ihren Werkstätten viele Künstler mit Aufträgen, die heute weitab von ihrem Metier zu liegen scheinen. Sie waren Innenarchitekten, führten jede Art von Dekorationen aus, arrangierten Feiern, Empfänge und Bälle und lieferten die Kleider dafür. Sie berieten ihre vornehme Kundschaft über den Geschmack von Morgen, hatten die besten Schneider zu ihren Diensten und ließen in ihren Ateliers die Entwürfe zu großen Roben, Staatskleidern und Maskenkostümen anfertigen.

Das Gold und die Edelsteine, „Material voller Kabale" (wie es der Berliner Goldschmied Lettré genannt hat), machte sie zu den intimen Mittelsmännern zwischen Halbwelt und Welt, zwischen Macht und Kunst, Ideal und Wirklichkeit. Ihre schöpferische Diktatur in der Kleidermode dauerte an, solange der Edelsteinknopf, die Goldfäden und die in erlesenen Agraffen zusam-



Meister des Hausbuchs (um 1480)

mengehaltenen Federn noch die wichtigsten, weil teuersten Bestandteile des Anzugs waren. Danach sanken die Goldschmiede aus ihren bevorzugten Stellungen wieder in die Anonymität des Handwerks zurück, aus dem sie einst aufgestiegen waren.

Dürer in Venedig müssen wir uns durchaus in intimem Umgang mit den Goldschmieden vorstellen. Bei ihnen konnte er seinem starken Hang zur Mode folgen. Das Dandytum der Renaissancemaler darf man nicht als eitle Schrulle verstehen. Es war die sehr selbstbewußte, herausfordernde Zurschaustellung der eignen Person als eines Ideals. Das berühmte, kecke und modische Selbstbildnis Dürers aus dem Prado ist nicht die Nachäffung eines höfischen Herrn, sondern die Anweisung für jedermann, wie ein freier Mensch und Mann von Welt nach der Vorstellung Dürers auszusehen habe. Das gleiche gilt auch für das Selbstbildnis Rembrandts mit Saskia, für die Selbstbildnisse van Dycks und für viele andere Selbstbildnisse der Zeit, die uns zuerst rätselhaft sind, weil sie in ihrem herrenhaften Reichtum manchmal als hochstaplerische Maskerade erscheinen. Sie wollten jedoch Idealbilder einer Zeit sein, deren Ethos zwar die Verherrlichung der Persönlichkeit war, deren fortwirkende gotische Standesordnung jedoch die Entfaltung der Persönlichkeit hinderte. Die Selbstbildnisse sind halbe Wunschträume vom Aussehen des kommenden Menschen.

Dies aber sind alle Modebilder!

Der Maler der Renaissance ist der erlauchte Ahnherr des Modekünstlers, und die Haute couture wurde in den Goldmacherwerkstätten von Venedig geboren. Unter den Modezeichnungen der venezianischen Juweliere befanden sich die Originale der großen Meister. Seit den Tagen Franz I., in dessen Armen Leonardo gestorben war, wanderte der modische Zauber Venedigs immer gewisser nach Paris. Die Könige Frankreichs und ihre Damen akzeptierten das neue Menschenbild, das ihnen aus den Blättern der Juweliere entgegenstrahlte.

Callot war der erste französische Zeichner, der es dämonisch zeigte.

Die Macht des Kardinals Richelieu war die erste in Europa geworden, und man beeilte sich an den kleineren Höfen, so auszusehen, wie man in Versailles und in Paris aussah. Dazu waren Vorlagen nötig, und so entstanden die Stiche von Abraham Bosse, die über das Leben am Hofe Ludwig XIV. genaue Auskunft gaben. Auf der Leipziger Messe waren solche Blätter sehr gefragt, und es bildete sich langsam eine Schule von Kupferstechern, die das modische Detail in der Genreszene pflegte.

Das Modebild war für den Künstler kein revolutionäres Anliegen mehr, sondern Pflicht und angenehme Einkommensquelle. Maler und Kupferstecher hielten sich gegenseitig dazu an, modische Dinge genau wiederzugeben, also Linie, Material und Einzelheiten zu zeigen. Es ist erstaunlich, bis zu welcher Höhe die Technik der Maler und Kupferstecher gedieh. Sie wußten die Spiegelung des Lichts auf dem Material so genau darzustellen, daß man auch ohne Illumination, also in der einfachen Schwarzweißwiedergabe



Mittelrheinischer Meister (um 1490)

sehen konnte, ob ein Kleid oder ein Umhang aus Samt, Seide oder Brokat, aus Wolle oder Baumwolle bestand. Diese selbstverständliche Präzision gab dann den Meistern der Modezeichnung im neunzehnten Jahrhundert, wie Gavarni, ihren unnachahmlichen Reiz.

Im achtzehnten Jahrhundert aber machte der Einfluß des modischen Kupferstichs, der sich in Arbeiten der alten Künstler niederschlug, auch einen Meister der Intimität und der Idylle wie Chodowiecky als Augenzeugen der Mode interessant. Im Jahre 1924 begründete der Vorsitzende der Londoner Schneiderinnung seine Klage über den Verfall der englischen Porträtmalerei mit der Feststellung, man könne auf den zeitgenössischen Bildern nicht mehr den Schnitt und das Material der Anzüge erkennen.

So war die Rolle des Malers und des Kupferstechers für die Ausbreitung Frankreichs als der ersten Modemacht der Welt gewiß bedeutend. Aber es war nicht mehr als die Rolle eines Vermittlers. Er machte für weniger Geld das, was vorher der venezianische Juwelier getan hatte. Die modeschöpferische Bedeutung des Malers war zunächst vorbei. Der Hof machte die Mode, er entwickelte das Menschenbild aus der Renaissance ins Barocke und führte es weiter in die Schäferzeit. Die Anregungen dazu gab die Poesie. Die Maler blieben, auch wenn sie Watteau hießen, nur Vermittler, bestenfalls Steigerer des modischen Bildes, das sie bei Hofe vorfanden.

Die neuen, revolutionären Impulse bekam das Bild des Menschen von vier Männern, von Franklin, Goethe, Walpole und David.

Franklin kam nach Paris, um den Frieden des unabhängigen Amerika mit England zu schließen. Er kam im runden Hut der Quäker und ohne Zopf. Der verblüffende runde Hut, später Zylinder genannt, wurde zu einem Symbol der Menschenrechte. Eine der Modezeichnungen der Zeit zeigt ihn, von Amouretten getragen, schwebend über der Weltkugel.

Goethe schrieb „Werther“ und ließ seinen Helden in einem neuartigen, bei Hof unmöglichen Kostüm auftreten: Reitstiefel, gelbe Schweinslederhosen, hellblauer Frack, kurzes Haar und Zylinder.

Der Maler David stellte dem französischen Publikum immer wieder Genreszenen aus dem antiken Rom vor Augen, die Verschwörung des Brutus und ähnliches. Unter seinem Einfluß ließ sich Napoleon das lange Haar zum Tituskopf stutzen.

Der englische Lord Walpole, getrieben von Langeweile, wie er mit koketter Bescheidenheit sagte, errichtete auf



Jacques Callot

einem Erdbeerhügel in der Nähe von London ein „gotisches Haus" und wurde damit zum Schöpfer der Romantik.

Franklin, Goethe und David hatten Menschen gezeigt, die sich dem Ideal der Antike wieder näherten; aus Walpoles gotischem Haus jedoch trat das Burgfräulein mit den Puffärmeln, das Tränentüchlein in der Hand, heraus.

Hellenismus und Gotik hießen die beiden widerstrebenden Tendenzen der Mode für die nächsten hundertfünfzig Jahre und heißen sie bis in unsere Tage.

Franklin, Goethe und David waren die Vorbereiter des Empirestiles. Geschaffen hat ihn jedoch der Pressezeichner, den Napoleon mit auf seinen ägyptischen Zug genommen hat. Als er 1799 zurückgekehrt war, zeichnete er die schlanken Linien, gekrönt von Lorbeer und ruhend auf Löwentatzen, die das Kennzeichen der neuen Anschauung waren. Napoleon machte den Zeichner zum Direktor des Louvre. Wie ein Löwe verteidigte er nach dem Sturz des Tyrannen die Kunstschätze, die Napoleon auf seine Bitten in ganz Europa zusammengeraubt und nach Paris überführt hatte.

Der Empirestil hatte den größten Schneidereinfall aller Zeiten in seinem Gefolge, den Trick, die Taille der Damen unmittelbar unter dem Busen beginnen zu lassen und damit den Beinen der Frau das heidnische Maß der antiken Bildhauer zu geben. Mephistos Wunsch, Helena in jedem Weibe erscheinen zu lassen, war auch ohne Zaubertrank erfüllt.

Nach Napoleons Sturz trat jedoch die Reaktion mit Gretchen an der Hand hervor. Das Empirekleid der Königin Luise war passée, die Krinoline aus der bourbonischen Zeit kam wieder, die Stöckelschuhe und das Schnürleibchen.

Ausgerechnet in diese widerspruchsvolle Zeit, in der sich Klassizismus und Romantik bekämpften und leider auch manchmal vermischten, fällt die höchste Zeit des Modekupfers. Es ist die Zeit der ersten illustrierten Modejournale, die Zeit Balzacs. Bezeichnend für die künstlerische Ohnmacht der Zeit: die „Menschliche Komödie", das Romanwerk mit einer wuchernden Fülle von modischen Hinweisen und Details hat keinen zeitgenössischen Illustrator von Rang gefunden. Bezeichnend aber auch für den mangelnden Handwerkersinn unserer Zeit; die modernen Illustratoren Balzacs benutzen gern die zweitrangigen Modekupfer der Balzaczeit als Vorlagen, es gelingt ihnen aber nicht, die Grazie, die subtile Genauigkeit und den Schmelz der Vorlagen zu erreichen.

Die Kaiserin Eugenie, Offenbach und Garvani sind der nächste Aufschwung der Pariser Eleganz. Gavarni ist der König der Modezeichner, ihm schreibt man den graziösen Einfall zu, für die leichtlebige Eugenie den „Cul de Paris" erfunden zu haben, um die Aufmerksamkeit der Menge von ihrer Schwangerschaft abzuziehen.

Gavarni, der seine Zeichnungen unter dem Titel „Pariser Leben" zusammenfaßt, fährt nach England, erlebt das Fabrikarbeiterelend und zeichnet fortan kein elegantes Blatt mehr.

Frankreich verliert den Krieg gegen Preußen und gebiert in der Folgezeit das sogenannte zweite Rokoko, den Stil des bürgerlichen Kapitalismus, mit „frou-frou"



(Photo Dr. Carl Lamb)

COSMAS DAMIAN ASAM,
FRESKO AUS DER JOHANN-NEPOMUK-KIRCHE, MÜNCHEN



GUSTAVE DORÉ, BEIM FRISEUR

und dem pelzverbrämten, wippenden Schlittschuhläuferrock der Kommerzienratstochter.

Paris diktiert trotz seiner Niederlagen immer weiter die Mode, nur die Männer sind abgefallen und kleiden sich nach englischer Sitte à la Prince of Wales.

Das zweite Rokoko bringt einen ganz großen Modezeichner hervor, Toulouse-Lautrec, der das Decolleté und das im Nacken hochgekämmte Haar mit der Linienstrenge der japanischen Holzschnittmeister zu aufreizenden Wirkungen verbindet.

Sein Beispiel führt die Zeichner Englands, Dänemarks und Deutschlands zu einer einzigartigen Kraftanstrengung. Das Ergebnis ist ein neuer Stil, genauer gesagt, eine ins japanisch Dekorative abgewandelte Erneuerung des Empire, der Jugendstil.

Die Fruchtbarkeit dieses Stils beweist das Reformkleid, das die deutschen Zeichner Bruno Paul und Schulze-Naumburg schaffen. Es wird zunächst verlacht, weil die beiden Zeichner nicht im modegerechten Material zu denken vermögen. Sie verwenden Samt und schwere wollene Stoffe für die neue Schöpfung, aber Paul Poiret in Paris erkennt den zeitgemäßen Reiz des neuen Modells und führt es, übersetzt in Seide und Chiffon, zum Sieg.

Damit ist zunächst das produktive Schaffen der Modezeichner beendet. Die Zeichnerkollegen Bruno Pauls vom „Simplizissimus", Recniscek, Dudovich und Thöny entdecken den modischen Reiz der sterbenden Monarchie. An den Zeichnungen Thönys, der die Tailleneleganz der Kavallerieoffiziere verherrlicht, entzündet sich sein jüngerer Kollege Deutsch so sehr, daß er in die Nähe des Plagiats gerät, sich zu Tode erschrickt, fortan „Dryden" nennt und unter dem neuen Namen einen eignen Stil findet, der die geschnürte Eleganz des Militärreiters in den knappen Chik der sportlichen Zeit übersetzt.

Der letzte große Modezeichner der modernen Zeit ist Christian Berard, ein runder, bärtiger Mann, der seine universellen Visionen vom Menschen und seiner Umwelt in Bühnenbilder bannt. Er führt den Werkstattmenschen der Technik und die uniformierte Frau wieder zurück in die barocke Welt der Formen und Farben. Seine Schöpfungen sind zunächst Farbe, raffiniert nebeneinander gesetzte Töne, dann erst Linien, pompös geführte Linien allerdings.

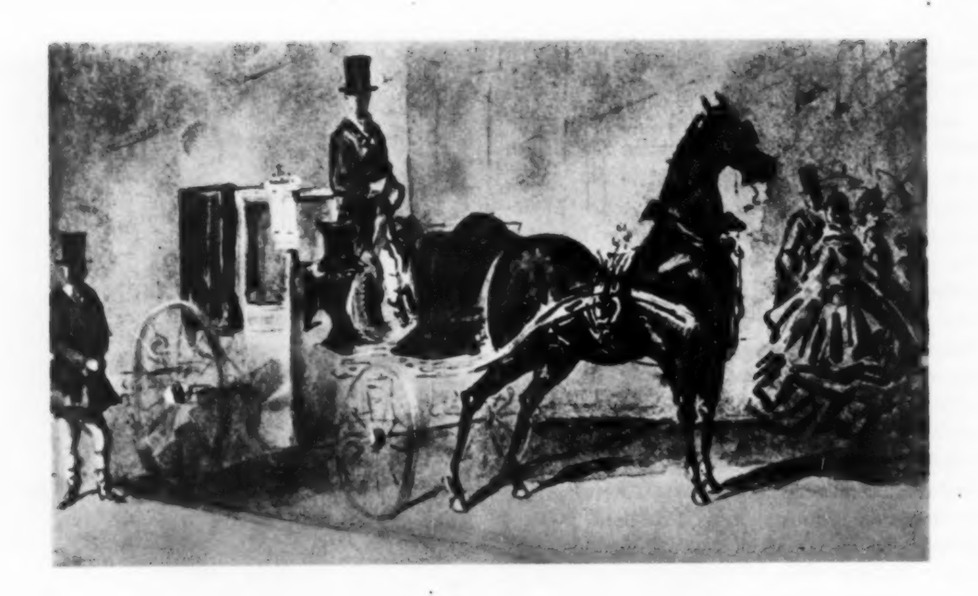
Der deutsche Leser wird in dieser Übersicht manchen heutigen Namen vermissen, den des schmissigen Drydenschülers Hartung etwa oder den Hinweis auf die kühnen Impressionen der Bronch. Dies aber sind Nachfahren, ihre reizvollen Skizzen sind nicht eigenschöpferisch. Sie sprechen vielmehr die schwermütige Sehnsucht einer hochtechnisierten Zeit aus, die auf das Erzeugnis der Hand nicht verzichten will, obwohl sie im Foto ein Mittel gefunden hat, das die Mittlerrolle des klassischen Modebildes des neunzehnten Jahrhunderts eigentlich zu erfüllen vermag.



Francesco Guardi

Dennoch sind die deutschen Meister des Modefotos an einer Hand aufzuzählen, Hoinigen-Huene, List, Relang, Renata Riederer und Flöter. Mit ihren amerikanischen Kollegen verbindet sie der Blick für Linie, Detail und Umwelt.

Aber auch das Foto, selbst das der Meister, ist nur beste Wiedergabe des Geschaffenen. Gemacht wird auch die Mode von Morgen von den Poeten, den Denkern und den Malern.



CONSTANTIN GUYS

Constantin Guys, der unerhört echte Pariser, ist 1802 in Vlissingen geboren, ein Sohn französischer Provinzler. Ein romantischer Kopf, der achtzehnjährig mit Lord Byron nach Griechenland zieht. Vieles von seinem Leben ist in Dunkel gehüllt. Er liebt das Reisen, ist sehr viel allein, und hat einen Hang zum Inkognito, der sich mit den Jahren immer stärker ausprägt. Ab 1828 wird er Mitarbeiter bei der „London Illustrated News", schickt aus dem Orient und aus aller Welt Zeichnungen. Im Krimkrieg ist er das, was wir heute einen „Kriegsberichterstatter" nennen.

Sein Name bleibt dabei beinahe völlig anonym, denn er signiert keine einzige seiner Zeichnungen. Soll man ihn deshalb nur als „Romantiker" sehen? Der Umstand verrät auch einen Humor, der vielleicht irgendwo bitter ist. Der aber auch weit über den Dingen steht, und dessen Essenz absolut philosophisch ist. Er verzichtet darauf, seine Person in den Vordergrund zu stellen. Und der geheime Genuß, den er daraus für sich zieht, muß sehr groß sein. Als Baudelaire eine Studie über ihn schreibt, verbietet er ihm strikt, seinen Namen zu nennen. Es bleiben nur die Buchstaben C. G.

Diese Studie ist 1944 von einem Schweizer Verlag gut gedruckt neu herausgebracht worden — aber an Stelle der Initialen C. G. tritt überall der volle Name. Es geschah, weil der volle Name ja sowieso längst bekannt ist.

C. G. zeichnete so einmalig, daß er nicht zu signieren brauchte. Es ist nicht nur die Lavier-Technik, die ihn sofort erkennen läßt. Seit Jahren trifft man in Paris auf falsche Guys. Es gelingt einigermaßen, seine Technik zu kopieren — aber in der Linie der Zeichnung verrät sich jede Lügnerhand. Vor allem in den Gesichtern, und dies so sehr, daß auch ein Laie die Fälschung erkennen kann. Die Frauengesichter Guys sind eintönig, aber nicht leer. In diesen Masken liegt ein Hochmut, der unnachahmlich ist. Er hält einen bizarren und konsequenten Dandysmus fest, der Baudelaire faszinieren mußte.

Und wenn wir auch vom äußeren Leben Constantin Guys wenig wissen — wir wissen immerhin, was dieser Mann liebte. Ein Blick auf seine Zeichnungen sagt es: er liebte die Frauen und die Pferde!

Wer hat gleich ihm das Gehen oder das Warten einer Frau gezeichnet? Denn die Frauen, die er im Sitzen zeichnet, ruhen nicht — sie warten. Und damit allein

charakterisiert er den legeren Hauch seiner Zeit. Und wie versteht er es, das Hochraffen der Röcke zu zeigen! Wie graziös ist die Geste, die das ausführt, wie besonders ist die Bewegung eines Beines, das dabei zum Vorschein kommt! Die natürliche und sublime Erotik, die davon ausströmt, läßt das ganze Raffinement des fin de siècle gleich billigem Plunder erscheinen!
Noch genialer aber erscheint er, wenn er Pferde zeichnet. Er ist wahrhaft der einzige Zeichner, der die Pferde gleich großen Kokotten zu sehen wußte. Es sind Pferde, die besser als jedes andere Zeugnis die luxuriöse Eleganz des Second Empire verkünden.
Mit 83 Jahren wurde Guys, als er in einer Karnevalsnacht die Rue de Havre überqueren wollte, von einem Kutscherwagen überfahren, und sieben Jahre lang lag er mit gelähmten Beinen in einem städtischen Hospital, dem Maison du Bois.
Unermüdlich, unersättlich war er dem Leben nachgerannt. Nichts war ihm entgangen — keine Silhouette, keine Bewegung, kein Lichteffekt. Und jeder Tag hatte ihm Neues gebracht. Das war vorbei. Vorbei waren auch die Stunden, in denen er auf den Kaffeeterrassen





der großen Boulevards saß — ein Dandy in lässiger Haltung, der es verstand, ebenso nachlässig Bemerkungen zu machen, die seine Zuhörer entzückten.
Sieben Jahre lang lag er gelähmt. Manet besuchte ihn einmal und zeichnete ihn. Der Photograph Nadar, sein bester Freund, kam öfter, aber im Grund blieb Guys allein. Allein? Wirklich ... ?
Auf seiner Bettdecke häuften sich die Skizzen, fielen herunter. Wurden wieder aufgehoben, oder von einem Besen weggekehrt, wie es der Zufall brachte. Er kümmerte sich nicht darum. Schon früher hatte er sich um das Schicksal seiner Zeichnungen wenig gekümmert. Er lebte in jenen Stunden, da er sie schuf — was hernach damit geschah, blieb gleichgültig. Eine Gleichgültigkeit, die verwirrt. Im Grunde war er wie ein Prinz, der achtlos märchenhafte Trinkgelder verstreut.
Constantin Guys hat gleich Henri de Toulose-Lautrec keine Texte zu seinen Zeichnungen gebraucht. Dazu kann man das Wort Daumiers anführen: „Pourquoi donc des legendes? C'est bon pour ceux qui ne savent pas lire!" Und damit ist alles gesagt.

Anton Sailer

EIN UNBEKANNTES GOETHEPORTRÄT DES MALERS JOHANN HEINRICH WILHELM TISCHBEIN

(1751-1829)

Dieses Bild zeigt uns den Dichter als einen modisch gekleideten Herrn. Goethe äußerte einmal, daß man an der Farbe der Kleidung die Sinnesart, an der Form der Kleidung die Lebensart des Trägers erkenne. Goethes Interesse an allen Dingen des Lebens ging auch an der Mode nicht vorüber. In diesem Zusammenhang sei erinnert, daß durch ihn die sogenannte Werthertracht am Ausgang des 18. Jahrhunderts nicht nur „Mode wurde", sondern zu einem Begriff in der Kostümgeschichte. Werther wird mit blauem Frack, gelben Lederhosen und Stulpenstiefeln bekleidet geschildert, jenem Anzug, der von England ausgehend, bereits vor der französischen Revolution, eine Revolution der Herrenmode einleitete. Die Engländer legten das französische Hofkostüm aus Seide und Spitze schon in den 1780er Jahren in die museale Schublade. Allerdings fand die neue Mode erst nach 1800 durch die Große Revolution allgemeine Verbreitung. Goethe selbst trug den blauen Frack zuerst am Weimarer Hof und machte damit des Bürgers praktischen Rock aus Tuch hoffähig.

Das hier wiedergegebene Gemälde gehört seit einer Reihe von Jahrzehnten zum Bestand einer großen Privatsammlung und befindet sich momentan im Ausland. Das 74 × 60 cm große Gemälde stellt Goethe halbfigurig in natürlicher Größe dar. Es gehört zeitlich in die unmittelbare Nähe des berühmtesten aller Goethe-Bilder, des ebenfalls von Tischbein gemalten, lebensgroßen, ganzfigurigen Porträts „Goethe in der Campagna".
Im Gegensatz zu dem im Städelschen Institut in Frankfurt befindlichen, ganz auf antikischer Idealisierung aufgebauten Bilde, zeigt das hier reproduzierte Bild deutlich Tischbeins schwankende Haltung in der eigentlichen Porträtmalerei. Niederländische Einflüsse und Reminiszenzen an die Kunst des hohen 18. Jahrhunderts machen sich bemerkbar und verdeutlichen Tischbeins stilistische Stellung zwischen den letzten Ausläufen des Rokoko und den Anfängen des Klassizismus. Tischbein hat zu dem großen Frankfurter Bilde eine Reihe von Teilstudien und Entwürfen gefertigt, teilweise sind diese Vorarbeiten noch erhalten. Mit den Entwürfen begann Tischbein bereits im Dezember 1786. Er konnte das um so zwangloser, weil der am 29. Oktober 1786 in Rom eingetroffene Goethe sich sofort in Tischbeins Haus einquartiert hatte.
1787 muß das vorliegende Porträt unter dem Eindruck des freimütigen Zusammenlebens entstanden sein. Der Oberkörper des Dichters ist bildparallel wie im Vorbeischreiten gegeben, das Gesicht hält er voll dem Beschauer zugewendet. Den Kopf bedeckt der gleiche breite, großkrempige hellfarbige Schlapphut wie auf dem Campagna-Bild, nur ist hier aus Gründen der Bildkomposition und der Lichtwirkung die Krempe auf der linken Seite aufgeschlagen. Die rechte Hand hat der Dichter zwanglos in den Rockaufschlag geschoben, so daß der rechte Unterarm ein wenig vom Bildrand überschnitten wird. Mit der erhobenen Linken hält er den eleganten dunklen Stock umfaßt, dessen blitzend weißer Knauf als scharfer Farbakzent im Bildfeld steht. Das rechte Ohr ist durch die übliche Haarrolle verdeckt. Goethe trug damals die blonde Zopfperücke, die samt dem Schlapphut zu den Requisiten seines Inkognitos als Maler Philipp Möller gehörte. Es ist der 38jährige Goethe, wie er als Maler Philipp Möller durch Rom gewandert ist, nicht der Sucher antiker Schönheit und der meditierende Betrachter der Vergänglichkeit alles schönen Menschenwerks. Ohne antikisierende Requisiten, ohne heroische Landschaftskulisse, einfach gegen einen, übrigens ausgezeichnet locker und luftig gemalten Himmel gestellt, blickt uns der Mensch Goethe an. Ein interessanter Beitrag zur Frage des Goetheporträts und ein wahrhaftes Porträt aus seiner Reifezeit.

Wilhelm Schiele



J. H. W. TISCHBEIN, GOETHE

KARL WILHELM SCHREYER

DER DANDY

Der Dandy war nicht jener eitle und etwas törichte Modeheld, als der er heute im Bewußtsein der Zeit steht. Er war vielmehr eine interessante und durchaus nicht unbedeutende Figur der Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts, der erregende Versuch, an der Schwelle einer Epoche der Zweckbesessenheit und der Massen noch einmal das vornehme Ideal eines ästhetischen Menschentyps zu verwirklichen. Für die Kostümgeschichte ist der Dandy von Wichtigkeit, weil er eine neue Art der Eleganz geschaffen hat, die heute noch gültig ist; der Eleganz des Herren, müssen wir hinzufügen — um die Eleganz der Frau hat er sich nie gekümmert.

Das Urbild des Dandy, der Engländer George Brummel (1778—1840), hat eine erstaunliche Lebenskurve durchmessen. Obgleich von geringer Herkunft wurde er der Beherrscher der Londoner Gesellschaft und der arbiter elegantiarum des ganzen vornehmen Europa. Er war der intime Freund des Königs, mit dem er durchaus auf gleicher Stufe verkehrte (sofern er sich nicht als über ihm stehend empfand). Besiegt von seiner vollendeten Eleganz beugte sich die jeunesse dorée aller Länder seinem Modediktat und seinen etwas despotischen Lehren über die Art, „distinguiert" zu leben. Eines Tages aber verscherzte sich Brummel durch allzu hybrides Auftreten die Gunst des Königs. Er fiel in Ungnade, und plötzlich verließ ihn auch sein Glück — nicht, weil ihm das königliche Lächeln irgendwie unentbehrlich gewesen wäre, sondern weil er sich in dem Zwist mit dem Souverän gegen das eherne Gesetz des Dandytums vergangen hatte: er hatte die Haltung verloren. Das kristallene Gefäß der reinen Form hatte einen Sprung bekommen und Brummel verlor seine Sicherheit. Bald zwangen ihn riesige Spielverluste, England zu verlassen. Noch siebzehn Jahre lang führte er — eine Seele im Hades — ein Schattendasein; dann starb er einsam, arm und umnachtet in Caen.

Die Faszination, die von Brummel ausging, war ungeheuer. Kein Geringerer als Lord Byron hat gesagt, er hätte lieber Brummel sein mögen als Napoleon. Für die jungen Männer seiner Zeit war er das große Vorbild, das man mit mehr oder weniger Glück nachahmte. Alle Welt gab sich als Dandy, wobei es sehr häufig vorkam, daß man sich mehr an die Äußerlichkeiten als an den Geist des Originals hielt. Durch das Oeuvre Balzacs schreiten die glänzenden, bezaubernden Gestalten von Dandys, die noch heute die Herzen der Leser entzücken. Viele Dichter und Schriftsteller, wie Byron, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, der Biograph Brummels, und C. J. Huysmans, waren Dandys und trugen Bruchstücke zu dem System des Dandysmus bei, einer esoterischen Philosophie des eleganten Lebens. Ohne sich im geringsten anzustrengen, hatte der Dandy den Sieg über seine Zeit davongetragen.

Was der Dandysmus lehrte, war, daß man die eigene Person zum Kunstwerk machen und alles, was im weitesten Sinne zum „Äußeren" des Menschen gehört, nach dem Ideal der Eleganz formen müsse, dieser späten, ein wenig dekadenten Mischung des Schönen mit dem Raffinierten. Der Dandy sollte ein Künstler sein, der selbst das Material war, das er zu gestalten hatte. Haltung, Sprache, Geste, Körper und Kleidung wurden einem strengen Willen zur vollkommenen Form unterworfen. Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß das Ästhetische beim Dandy ins Ethische transzendiert. Dies hat auch Baudelaire gemeint, als er von der „moralité de la toilette" sprach: das vollendete Äußere hat auch moralischen Wert.

Das Zauberwort des Dandysmus heißt: Distinktion. Der Dandy wollte sich unterscheiden, unverwechselbar sein — aber nicht, indem er auffällig von den anderen abstach, sondern indem er die Nuance seiner Persönlichkeit auf das reinste ausprägte. Dies bestimmte auch die Art seiner Eleganz. Was immer vor ihm als elegant gegolten haben mochte: die Entfaltung von Pracht, pompöses Auftreten, der Aufwand an kostbaren Stoffen und Materialien oder die übertriebene

pittoreske Silhouette — dies alles streifte er mit gelassener, aber unwiderruflicher Handbewegung hinweg. Für ihn gab es nur die Eleganz der Nuance, des Unauffälligen. Was z. B. die Kleidung betraf, so war nur von Wichtigkeit, daß ein Stück einen vollkommenen Sitz hatte, und daß man verstand, es in unnachahmlicher, persönlicher Art zu tragen. Alles am Dandy mußte von erster Qualität und völlig tadellos sein, aber — und dies war wesentlich — Qualität und Untadeligkeit durften nicht ins Auge springen. Eine scheinbare Nachlässigkeit mußte das unaufhörliche Streben nach Vollendung verbergen. Deshalb liebte man allzu makellose Frisuren nicht; deshalb galt als unelegant, was frisch vom Schneider gekommen war, und es hat Dandys gegeben, welche ihre neuen Anzüge erst ein paarmal von Leuten tragen ließen, die eigens dafür angestellt waren, bevor sie selbst sie anzogen. Den gleichen Ehrgeiz, die mit Mühe erreichte Vollendung unsichtbar zu machen, finden wir bei den japanischen Teemeistern, von denen Okakura Kakuzo in seinem „Buch vom Tee" berichtet. So streute der Teemeister Rikyu einige welke Blätter auf den sorgsam gereinigten Gartenpfad, um den Eindruck des allzu Gelungenen nicht aufkommen zu lassen.

Das Ziel des Dandysmus war Vollkommenheit, nichts Geringeres; alles, was diese Vollkommenheit stören konnte, wurde verworfen — und dies war leider eben das, was wir Leben nennen. Leidenschaft, Gefühl, Denken, Anstrengung, Arbeit, Unruhe und Schmutz des Alltags, all dies war geeignet, das wundervolle Kunstwerk, das der Dandy war, zu gefährden. Eingeschlossen in den Panzer seiner untadligen Form verlor er so den Kontakt mit dem lebendigen Leben; er war der Gefangene seiner Eleganz. Die kalten Schatten der Unfruchtbarkeit liegen über seiner Gestalt; es ist Narciß, der uns im Dandy anblickt. Eine tiefe Schwermut, die Schwermut des „ennui" und des „spleen", webt um ihn, und es ist kein Zufall, daß gerade die großen Dandys in Umnachtung endeten oder, sich vom Dandysmus abwendend, den Weg zur katholischen Kirche fanden.

Fast mehr noch als die Härte des Maschinenzeitalters hat der Kult des Lebens, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufkam, den Dandy als Protagonisten von der Bühne der Zeit verdrängt. In der Tat ist das Ideal der vollkommenen Form unvereinbar mit der Anbetung des wilden, schönen, grausamen Lebens. Diese Antinomie ist es im letzten, an der der späte Dandy Oskar Wilde zerbrochen ist; er hat das Problem in seinem Roman „Das Bildnis des Dorian Gray" — man möchte fast sagen: mehr verborgen als dargestellt. Der schöne Dorian Gray stürzt sich in den Strudel eines tollen Lebens, das ihn zum Sklaven aller Laster macht und schließlich zum Mörder werden läßt, — und bleibt doch immer das vollkommene Menschenbild, denn alle Verheerungen, alle Makel seines wüsten Lebens zeigen sich nicht an ihm selbst, sondern an dem Porträt, das ein Freund von ihm gemalt hat. Erst als er stirbt, kehrt sich das wieder um. Es ist ein Traum, ein Wunschtraum, den Wilde da gestaltet hat. Nur in der Dichtung konnte das Unmögliche möglich sein; in der Wirklichkeit erwartete den Dichter das Zuchthaus von Reading.

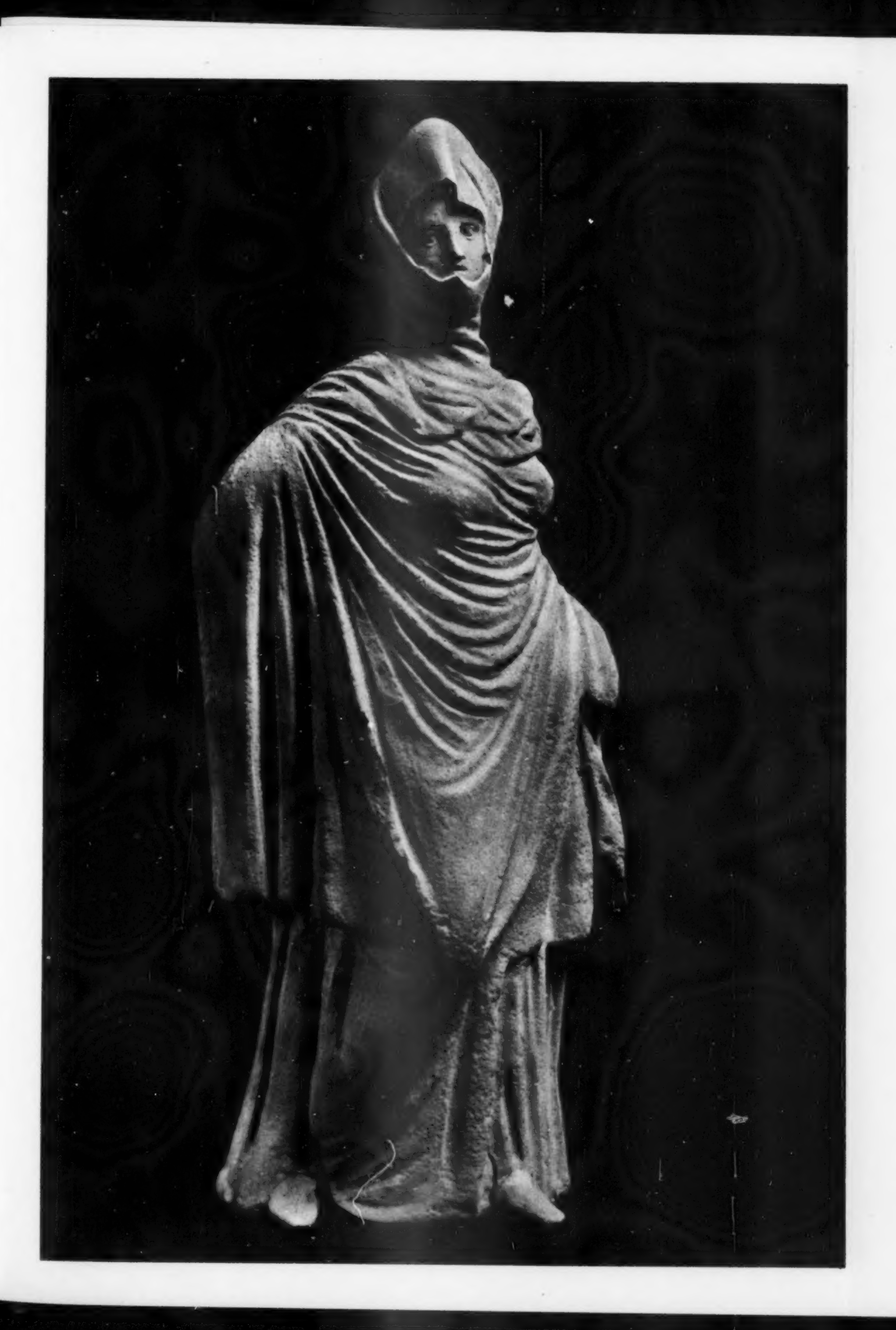
Um die Mitte des 19. Jahrhunderts nahm der Einfluß des Dandytums sehr ab; die neue Zeit forderte und schuf einen ganz anderen Menschentyp, den „Gentleman". Aber um die Wende zum 20. Jahrhundert, in der Generation der Söhne, hatte das Dandytum noch einmal eine zauberhafte Nachblüte; vor allem die Literatur beschäftigte sich mit ihm. Heute, nach zwei Weltkriegen, ist der Dandy eine abseitige, den meisten kaum noch verständliche Figur geworden, ein Ideal von vorgestern. Nur der Begriff der Eleganz, den er geprägt hat, gilt noch für uns; aber auch der ist im Zeitalter des Massenmenschen und der Konfektion in Gefahr, zu verblassen und zu verschwinden.

Bildtafeln S. 28–31

Tanagra-Figuren aus der Staatl. Glyptothek München (Photos Renata Riederer)

Abendkleid 1948 (Modell H. Schulze, München; Photo Relang)

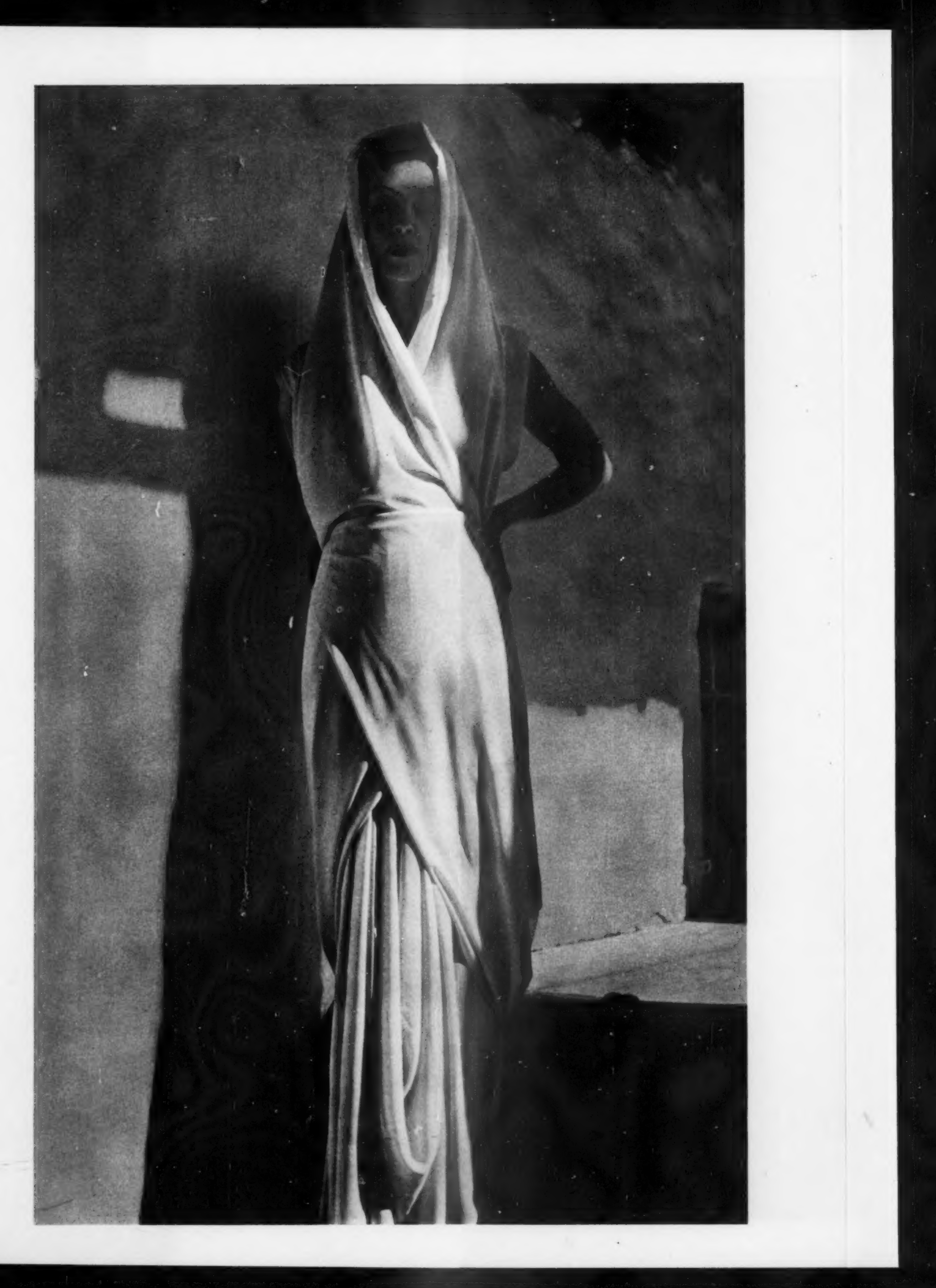












KAIGETSUDO
(Holzschnitt, 19. Jahrh.)

SEI SHONAGON: KAVALIERE

Japan im 11. Jahrhundert

Ich verabscheue einen Kavalier, der allein in seinem Wagen zu Festlichkeiten fährt, mag er sonst sein wie er will. Man sollte immer junge Leute mitnehmen, die wirklich Freude an dergleichen Dingen haben. Es sieht so jämmerlich aus, seine einsame Gestalt durch den Vorhang zu beobachten, wenn er sich den Hals ausreckt wie ein Kranich, um zu sehen, was vorgeht!
Hassenswert ist auch der Kavalier, der, wenn er seine Liebste bei Morgengrauen verläßt, im Dunkeln umhertappt, nach Fächer und Taschentuch sucht und dabei murmelt: „Wo mag das Zeug nur stecken!“ Endlich findet er dann die vermißten Dinge und verbirgt sie geräuschvoll in seinem Gewand. Wenn er sich dann verabschiedet, bewegt er lärmend den Fächer. Hassenswert!
Genau so ist's mit dem Kavalier, der dich spät in der Nacht verläßt — er muß die Bänder seines Hutes besonders nett und ordentlich binden, obwohl das um diese Zeit wirklich nicht erforderlich ist. Wieviel taktvoller wäre es, den Hut so aufzusetzen wie er ist! Niemand würde ihn darum tadeln.
Das wirklich angemessene Verhalten eines Kavaliers, der seine Freundin in der Morgendämmerung verläßt, sollte etwa so aussehen: Er ist sehr traurig darüber, daß er schon gehen muß. Er wird sich zögernd aufrichten und seufzen, wenn sie ernsthaft sagt: „Oh, es wird so hell! Nun mußt du aber gehen!“ Aber noch immer sollte er dann nahe bei ihr sitzen und ihr Zärtlichkeiten ins Ohr flüstern, so wie er's die ganze Nacht getan hat. Endlich kleidet er sich dann ohne jede Eile an. Wenn er dann wirklich aufbrechen muß, gehen beide zusammen bis zur Gartentür, und wenn sie sich trennen, klagt er: „Wie einsam und endlos wird dieser Tag ohne dich sein!“
Dann wird sie ihn den ganzen Tag vermissen und sich nach ihm sehnen. Und doch ist gerade dies der Weg, einen tiefen Eindruck bei ihr zu hinterlassen, denn wenn er mir nichts, dir nichts davonläuft, nachdem er vorher seine Sachen in die Brusttasche gestopft und seine Hutbänder recht umständlich geknüpft hat, so wird sie eines Tages nur noch Abneigung empfinden!

Aus dem Kopfkissenbuch (Ernst Heimeran-Verlag, München)



YOSHITARA, FARBHOLZSCHNITT
(19. Jahrhundert)

DIE CHEMISE

Die schöne Mrs. Lloyd auf unserem nebenstehenden Bildnis von Sir Joshua Reynolds trägt ein fließendes Gewand, das im Directoire und Empire als „chemise" erst eigentlich Mode wurde.

Der französischen Revolution, die in Frankreich 1789 ausbrach, war eine kulturelle Revolution längst vorausgegangen. Die griechische Antike, an der man die „edle Einfachheit und stille Größe" bewunderte, wurde das neue Ideal, das man der verspielten Rokokokompliziertheit vorhielt. (J. J. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst; 1755.) Diese Zeitstimmung führte in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts auch zu einer Reform der Frauenkleidung zuerst in England. Reifröcke, Perücke, Puder und Stöckelschuhe wurden „unmodern"; statt dessen wählte man einfache fließende Gewänder. Frankreich nahm die Anregungen, die aus dem Lande jenseits des Kanales kamen, auf; es wurde große Mode, sich à l'anglaise" zu kleiden. Im Kontrast zu den vorhergehenden Rokokoroben waren diese Kleider schlicht wie Hemden, weshalb man sie „Chemisen" nannte.

So entstand die Chemisentracht des Directoire, die nun erst von Frankreich ausgehend allgemein Mode wurde. Diese einfachen, lose fallenden Hemdkleider waren aus leichten, oft hauchdünnen Geweben. Sie wurden unter der Brust gegürtet und ließen Hals, Brust und Arme frei. Sie wurden über einem eng anliegenden, fleischfarbenen Trikot getragen, so daß man durchaus nicht mit Unrecht von einer „Nacktmode" sprach. Auf schlechtes Wetter oder Kälte wurde keine Rücksicht genommen, höchstens legte man einen feinen orientalischen Kaschmirshawl um, dessen elegante Drapierung eine Kunst war. Den Katarrh, den diese allzu leichte Kleidung häufig zur Folge hatte, nannte man Musselinkrankheit. Aber die Merveilleusen, wie die Modedamen des Directoire genannt wurden, riskierten dennoch ihre Gesundheit, und über Spott und sittliche Entrüstung waren sie erhaben.

Ein Couplet, das man auf den Straßen von Paris sang — mit politischer Anspielung — hatte den Refrain:

Grace à la mode
Un' chemise suffit,
Un' chemise suffit,
Ah! qu' c'est commode!
Un' chemise suffit,
C'est tout profit.

Mrs. Lloyd ahnte sicher nicht, als sie um 1780 konterfeit wurde, daß ihr Kleid Jahrzehnte später noch modern sein würde. Dieses Bildnis ist nicht nur schön, sondern auf kulturhistorische Weise interessant. Die Chemiseträgerin ist noch mit eine rokokohaften Frisur gekrönt, die nackten, wohlgeformten Füße kamen in den „griechischen Sandalen" zur vollen Geltung.

R. K.





J. REYNOLDS, MRS. LLOYD

REFLEXIONEN ÜBER DIE MODE

Nicht einer Idee, sondern einem Ideal folgt die Mode. Das ist es, was sie mit der Kunst gemeinsam hat und was sie selbst zu einer Kunst macht — *W. Kurth*

Über die Stellung der Frauen zur Mode sagt Raffaello in Alessandro Piccolominis 1538 geschriebenem Dialog zu Margarita, einer jungen Edeldame: „Ich verlange, daß eine junge Frau alle paar Tage ein anderes Kleid anziehe, und niemals eine gute Mode unbeachtet lasse; und wenn sie Geist genug hat, um neue und schöne Arten sich zu kleiden zu erfinden, so wäre es am Platze, wenn sie oft davon Gebrauch machte, hat sie aber keine Erfindungsgabe, so möge sie sich an diejenigen Moden ihrer Mitschwestern halten, die für die besten gelten." *Hanns Floerke*

Die Wirkung der Kleidung auf das äußere Sichgeben und die Selbstachtung des Menschen ist unermeßlich und von um so größerem zivilisatorischem Werte, je weiter innerhalb des durch den Zeitgeschmack gegebenen Rahmens, der dem individuellen Geschmacke verstattete Spielraum ist. *Hanns Floerke*

Im Kleid zeichnet sich der Mensch aus. Er tritt gleichsam vor sich selbst hin und hört auf die Stimme des Ichbewußtseins. So viel er vor sich gilt, so viel will er aber auch vor den anderen gelten. Das Kleid des Menschen ist sein erster Schritt in die Öffentlichkeit und das Band des Individuums mit der Gesellschaft der Menschen und ihrer Kultur. *W. Kurth*

Kunst ist eine Sache, Geschmack eine andere Sache. Wenn sie einander begegnen, wird ein Meisterwerk geboren. *Maggy Rouff*

Denn Natur und Kunst, wo sie die herrlichsten Formen, Gebilde und Werke zustande bringen, tun es unbewußt, in der untrüglichen Sicherheit des kraft- und formgefüllten Instinktes... Gutgekleidete Frauen sind „Takt" gewordene, in Gleichmaß zusammenfließende Bildeinheit von Person, Stoff, Schnitt und Mode. *Norbert Stern*

Das Nützliche verschönend, das Schöne nutzend, faltet und gestaltet die Mode ihre Stoffe zu Bildwerken, der in jeder einzelnen Persönlichkeit sich jeweils widerspiegelnden Kultur. *Norbert Stern*

Also ist die Kleidermode gleich der Kultur unendlich; sie hat kein Ziel, sie ist Selbstzweck. Sie ist Entwicklung einer Form menschlichen Wollens, aber für ihre Gesetzmäßigkeit gibt es keine Formel. Sie ist ein Symptom an der Peripherie der Weltgeschichte, abhängig von dieser, allen ihren Schwankungen unterworfen. Die Lebensideale der Zeiten finden in ihr ihren Ausdruck, gleichwie in jeglicher Kunst, von der einfachen Nützlichkeitstendenz bis hinauf zu den anspruchsvollen Lebensbedürfnissen weisheits- und schönheitsatmender klassischer Zeiten. *Mützel*

Ich betrachtete oft diese Komtesse wegen der reizenden Kleider, die sie trug. Ich liebe bis zur Närrischkeit ein gut gearbeitetes Kleid, das ist für mich Wollust. *Stendhal*





JLLUSTRATIONEN BELE BACHEM

RUTH KLEIN

DAS KORSETT

Jn der Antike war der Gebrauch eines solchen noch nicht üblich, jedoch kann man die Brustbinden und Leibgürtel, die die Griechinnen unter dem Chiton, die Römerinnen unter der Tunika trugen, als die Vorläufer des Korsettes bezeichnen. Das Erscheinen des Korsetts als selbständiges Unterkleidungsstück war die Folge der Taillenbetonung, die im 13. Jahrhundert als wichtige kostümliche Neuerung zu bemerken ist. Es war der Augenblick, in dem die Frauenkleidung ihren letzten Zusammenhang mit der losen Hemdtracht der Antike aufgab. Die Taille wurde zunächst durch Schnürwerk, das in der Oberkleidung selbst angebracht war, hervorgehoben. Die Erfindung des Korsetts als selbständigen Teil der weiblichen Unterkleidung schreibt die Chronik der Königin Isabeau de Bavière, der Gemahlin Karls VI. zu. Von diesem Zeitpunkt an soll das Wort corp im französischen Sprachgebrauch zum erstenmal im Zusammenhang mit der Frauenkleidung gebraucht worden sein. Ein wesentlicher Faktor tritt in Erscheinung: die Betonung bestimmter Körperteile, der Brust, der Taille, der Hüften, des Leibes, der Schultern usw. Die Mode nimmt den Frauenkörper nicht mehr als Schöpfung Gottes hin, als ein vollendetes Kunstwerk, wie die Liebenden aller Zeiten singen, sondern sie formt ihn nach einem von ihr vorgesehenen Ideal. Der Körper wird ihr zu einer gestaltbaren Materie, die sie plastisch formt, wie der Bildhauer seinen Ton. Und dazu bedurfte sie des Korsetts. Die kostüm-



15. Jahrhundert

lichen Silhouetten der nachfolgenden Zeiten bezeugen die Anpassungsfähigkeit des weiblichen Körpers an die absolute Herrscherin Mode.
Das weiche aus Baumwollstoff oder Ziegenleder gearbeitete Schnürmieder, das im 15. Jahrhundert an der charakteristischen, tonangebenden Burgundischen Tracht ganz allgemein verbreitet war, wurde im 16. Jahrhundert bereits mit Fischbein-, Eisen- oder Holzschienen versteift zu einem Panzer, der den Frauenkörper völlig veränderte. Katharina von Medici, die ihrer Wohlbeleibtheit wegen eine besondere Korsettfreundin war, soll es in dieser Form von Italien aus in Frankreich eingeführt haben. Nach Deutschland gelangte jener Panzer durch den Einfluß der steifen spanischen Mode, die etwa von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts in Europa ziemlich allgemein war. Diese Tracht war von der burgundischen durch die Verleugnung der fraulichsten Eigenheit, der Brust, wesentlich unterschieden. Sie verdeckte nicht nur Hals und Schultern, sondern versuchte sogar die Entwicklung des Busens zu unterbinden. Das geschah, indem bereits den Mädchen im kindlichen Alter Bleiplatten auf die Brust gebunden wurden und man sie in ein Korsett zwängte, mit dem die Ärmsten bisweilen sogar schlafen mußten. Zugleich wurde das Korsett länger gestaltet mit ausladenden Hüften als Stütze für den „Vertugadin" genannten, tonnenförmigen Reifrock. Unter dem Einfluß der französischen Mode etwa seit der Mitte des 17. Jahrhunderts kommen Busen und Dekolleté wieder zu ihrem Recht. Den aus Seide, Satin, Atlas gefertigten, oft mit Spitzen elegant ausgestatteten Korsetts werden gewölbte Widerlager für den Busen eingearbeitet, wodurch notfalls Mangel durch Polsterungen ausgeglichen werden konnte. Nach unten wurde dieses Korsett trichterförmig erweitert und vorn mit einer lang herabgezogenen Spitze, Schneppe genannt, versehen. Die Nähte wurden mit Stahlstäben, den sogenannten „planchettes" versteift, im Deutschen „Blankscheid" genannt.
Im 18. Jahrhundert, dem Zeitalter des Rokoko, war

das Korsett mitsamt dem Reifrock ebenfalls ein notwendiger Unterbau der Kleider. Auf elegante Ausstattung wurde großer Wert gelegt. Um 1750 etwa verlegte man die Verschnürung bisweilen nach hinten. Die französische Revolution, die auch eine Revolution der Mode im Gefolge hatte, verwarf mit vielen anderen Trachtenstücken auch das Korsett. In der nachfolgenden Zeit, dem sogenannten Directoire, trug man sich „antik". Man ahmte die Griechinnen des Altertums nach und hatte infolgedessen nur ein zierliches Brustband nötig. Aber das währte kurz. Um 1810 bereits kehrte das Korsett, zunächst als harmloses, die Taille verlängerndes Schnürmieder wieder, um sich unter dem Einfluß der Moden der Biedermeierzeit wieder zum Marterinstrument zu versteifen. Die Wespentaille von vierzig Zentimetern war das Ideal. Bisher lag die Anfertigung dieses Kleidungsstückes in den Händen der Schneiderin. Von nun an wurde es von der Fachkraft „Korsettière" hergestellt. Um 1820 gab es bereits eine Korsettindustrie, der es späterhin unter der Herrschaft der Krinoline nicht an Aufträgen fehlte. Als um 1870 die Krinoline von der Tournüre abgelöst wurde, behauptete sich das Korsett weiterhin. Eine neue Form erhielt es um die Wende zu unserem Jahrhundert; die bekannte „gerade Front", französisch „sans ventre", war modern. Die Fülle des Leibes und der Hüften wurde weggeschnürt und der Busen hochgepreßt. Die Form ist typisch für die Mode vor 1914.

Nicht infolge des Protestes der Reformer und Mediziner gegen das gesundheitsgefährdende Gerüst weiblicher Eitelkeit verwarf es die Mode, sondern sie selbst wurde nach einer Herrschaft von etwa 400 Jahren (mit geringer Unterbrechung im Directoire, wie wir sahen) eines Tages seiner überdrüssig. Als Paul Poiret, der bekannte Pariser Modekönig, etwa um 1905 seinen Kundinnen, die noch in "Sans-ventres" eingezwängt



16. Jahrhundert



17. Jahrhundert

waren, seine neuesten Schöpfungen, nämlich korsettlose Hemdkleider vorführte, gab er den Anstoß zu einer einzigartigen Revolution in der Geschichte der Mode. Er hatte damit den Sinn für das Zukünftige bewiesen. Die Geburtsstunde des Hüfthalters, der meistens durch einen Büstenhalter ergänzt wird, hatte geschlagen.
Schmiegsam, weich, nicht auftragend, seit 1930 etwa ohne jeden Verschluß, aus einer Gummistoffröhre bestehend, wurde der neue Hüftgürtel zum idealen Träger der „hüftlosen" Kleider. Das schmalhüftige Mädchen, nicht die reife Frau, stand im Mittelpunkt des Modeschaffens — als Ausdruck eines neuen Lebensgefühles. Das Rad der Mode drehte sich jedoch weiter: Mit dem New look, der die jüngste Moderevolution auslöste, erwachte das Korsett nach etwa 40jährigem Dornröschenschlaf 1947 zu neuem Leben. Guêpière war sein offizieller Name. Aber die Guêpières hatten wenig Chancen. Die sportliebende Jugend wollte nicht auf gewohnte Freiheiten verzichten. So erschien bereits ein Jahr später die Venus 1948, eine Modellbüste des Modekönigs Christian Dior. Diese moderne Venus ist ein Bekenntnis zu den natürlichen fraulichen Formen. So betont das modernste Korsett Taille, Busen, Hüften, zeichnet sie plastisch nach, gibt dem Frauenkörper Halt — ohne ihm Gewalt anzutun.
Venus contra Wespe — das sind die beiden Extreme. Und wer erinnert sich nicht, daß die zerbrechliche Mitte jenes gestreiften Insekts nicht nur das Ideal unserer Mütter, sondern auch deren Vorfahren war? Schon der korsettfeindliche Karl X. von Frankreich stellte schmerzlich bedauernd fest: „Früher war es nicht selten, einer Diana, Niobe oder gar einer Venus zu begegnen.

Heute trifft man nur noch Wespen." Höflich unterließ er es, deren Stachel zu erwähnen.
Jede Mode hat unter den Männern ihre Bewunderer — und ihre Widersacher. Im allgemeinen besteht die Ansicht, das Korsett habe zu allen Zeiten einmütigen Protest des männlichen Geschlechts hervorgerufen. Das läßt sich leicht widerlegen: Im 15. Jahrhundert sollen die Männer selbst eine Zeitlang Korsetts getragen haben. Wenn wir die Elegants der Zeit auf den Miniaturen betrachten, die ein Spiegelbild der überfeinerten Sitten und Trachten am burgundischen Hof sind, so müssen wir der Chronik Glauben schenken. Jene engen Taillen, in denen sich die Kavaliere auf diesen Bildwerken präsentieren, bedurften künstlicher Nachhilfe. Und da wir wissen, daß der burgundische Hof ein Jahrhundert lang modeführend war, ist anzunehmen, daß das Korsett auch in weiteren Kreisen und Ländern ein Toilettenrequisit der Männer war. Erinnert sei in diesem Zusammenhang auch an den sprichwörtlichen, korsetttragenden Leutnant der Jahre vor 1914. Während diese Herren sich selbst das Korsett zunutze machten, gab es zu allen Zeiten Vertreter der Männlichkeit, die die Vorzüge jenes delikaten Kleidungsstückes lobten und seine Schönheit priesen. Dichter prägten ihre Bewunderung in Verse, Maler überlieferten sie uns im Bild. Schon Ovid schreibt in seiner „Kosmetik" vom Vorteil der Brustbinden, die die Büste runden und ihren Mangel ausgleichen. Chevalier de Nisard (1727) dichtete:



Um 1830

„Est-il rien de plus beau qu'un corset
Qui naturellement figure
Et qui montre comme on est fait
Dans le moule de la nature."

Auf einer Miederschiene in einem Korsett, das Anna von Österreich gehörte und das in einem Museum aufbewahrt ist, ist in zierlichen Lettern folgender Vierzeiler eingraviert:

„Ma place ordinairement
Est sur le coeur de ma maitresse
D'oú j'ouis soupirer un amant,
Qui voudrait bien tenir man place."

Jene dichterischen Stimmen wußten die Opferbereitschaft der Frauen, für die Schönheit und die Mode auch Leiden auf sich zu nehmen, zu würdigen. Die Schönen taten es ja nur für das andere Geschlecht, wenn sie mit Disziplin und Anmut ihre Mitte so schmal zusammenfaßten, daß der Erwählte sie mit seinen Händen völlig umschließen konnte. Lauter freilich waren die kritischen Stimmen der Philosophen, Moralisten, Mediziner und Reformer.

Die einen bereicherten die Poesie und ernteten den Dank der Angebetenen — die anderen züchteten die „unverstandenen" Frauen und — wurden nicht erhört.



Um 1914



ANTOINE WATTEAU



TOULOUSE-LAUTREC, BILDNIS



ANTON SAILER

DIE MODE DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS IN DER KARIKATUR

Frankreich, das Ursprungsland der Mode, trat zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts auch mit den ersten Modekarikaturen auf den Plan. Daß Mode plötzlich karikiert wurde, kann man dabei nur bedingt als Erfindung bezeichnen, sie entstand ja allzusehr unter dem Zwang der äußeren Verhältnisse. Während der Revolution war jedes Lachen zu Eis erstarrt, und unter Napoleon verschwand die Karikatur überhaupt. Das einzige, was die Zensur erlaubte, waren die Mode-Gravuren der Debucourt, Boilly, Isabey, Vernet und Bosio. Sie waren auch nicht im eigentlichen Sinn karikaturistisch gemeint, sondern gaben vielmehr Schilderungen des mondänen Stiles ihrer Epoche. Gleichzeitig stellten sie modische Nachrichten dar und „la folie du jour", die damalige Tagesmode also, reizte zu grotesken Darstellungen. Jedes Modedetail ist mit peinlicher Sorgfalt wiedergegeben, die Szenen aber, in denen diese Modefigurinen gezeigt werden, sind ein unübertreffliches Material zur Sittenschilderung jener Zeit. Die Hauptakteure des ganzen frivolen Hexensabbats, der sich damals am offenen Tage rund um das Pariser Palais-Royal abspielte, werden hier — man möchte beinahe sagen unfreiwillig — vorgeführt. Diese leicht dahinhuschenden, in Sandalen steckenden Füße, die wehenden Kleider, die prangenden Busen und die immer schmachtenden Augen der Damen, wie die mehr dreisten als kavaliersmäßigen Huldigungen der Männerwelt — das alles ist sehr genau festgehalten. Die hohen Frisuren schließlich wie die Hüte boten immer neuen Anlaß zu galant-satirischen Blättern, die von geschäftstüchtigen Händlern bei den Künstlern bestellt und dann vertrieben wurden.



Haller von Hallerstein, Die Hüte von 1810

Das „Genre" überwiegt auch weiterhin, bis die Einflüsse eines Gilray und Rowlandson kommen, die erregende Kunst von Goya dem gesamten Gebiet der Karikatur neue Perspektiven gibt. Einen äußeren Auftrieb bildet die Erfindung der Lithographie von Alois Senefelder in München, die gegen 1806 nach Paris kommt. Aber noch zehn Jahre später werden Estampes hergestellt, die meisten Buristen wollen das neue Handwerk einfach nicht lernen. Mit einem Schlag jedoch gleichsam über Nacht ändert sich das, eine Schar von Zeichnern steigt auf, das erste eigentliche Witzblatt, der „Charivari", bildet ihre Heimat. In ihm wurde die Mode bewußt zur Zielscheibe genommen. Das Blatt erschien periodisch und seine Mitarbeiter suchten dauernd nach Stoff. Da war natürlich immer wieder die Mode eine äußerst willkommene Hilfe — und wer Mode in diesem Sinne betrachtet, muß zugeben, daß sie den Karikaturisten stets neue Gelegenheit gab und noch immer gibt. Man bedenke lediglich wieviel Witze auf der ganzen Welt allein über Damenhüte schon fabriziert wurden! Wenn jeder Karikaturist bei jedem Hutwitz ein Scherflein in eine Hilfskasse der Modistinnen abzuführen hätte — der Lebensabend dieser Frauen wäre wahrscheinlich gesichert!

Es gibt aber auch selten Leute, die die Karikatur so wenig übelnehmen wie es die Modeschöpfer tun. Und wenn das Gelächter der ganzen Welt etwa über einen Hosenrock aufprasselte oder jeder Straßenjunge seine Witze über riesige Wagenräder von Hüten riß — die Mode wankte nicht! Sie blieb und bleibt stets bei der einmal vorgeschlagenen Linie. Diese Sicherheit ist einmalig — aber man bedenke, daß jede Mode die größte Unterstützung genießt, die wohl überhaupt zu haben ist: nämlich die der Damenwelt. Es ist immer wieder denkwürdig, mit welcher Konsequenz die Damen jede Moderichtung mitmachen und wie unempfindlich sie gegen die spitzesten Angriffe der Karikaturisten sind. Oft scheint es sogar wahrhaftig, daß derlei Angriffe sie nur noch mehr animieren. Wenn eine neue Mode aber trotz aller Scherze sich endlich völlig durchgesetzt hat, dann ist sie ihnen auch bereits langweilig geworden und schon spähen sie nach neuen Dingen aus, die ebenfalls so beschaffen sein müssen, daß sie von den Männern gemeinhin als „Torheiten" bezeichnet werden.



Gustav Doré

Und die Modeschöpfer selbst wissen ganz genau, daß sie sich auf ihre weiblichen Hilfskräfte hundertprozentig verlassen können. Karikaturen über ihre Einfälle sehen sie nachsichtig lächelnd an, und oft genug sind ja gerade diese Zeichnungen eine glänzende Propaganda für die neue Linie. Ab und zu bietet die Mode aber auch wahre Fundgruben für den zeitgenössischen Witz. Man denke an die Krinoline! Der Stoff, den sie den Zeichnern bot, war unerschöpflich und einen ähnlichen Erfolg hatte später die Tournure, der Cul de Paris. Je mehr sich

dann das neunzehnte Jahrhundert seiner Vollendung näherte, je mehr der Rausch von Spitzen und Seide sich mit dem Dunst des Fin de Siècle vermengte, um so pikanter wurden auch die Zeichnungen, die diese ebenso müde wie farbige Welt glossierten. Schon spielte aber auch das Soziale hinein. Die Karikatur, die sich jetzt mit Mode befaßte, gab häufig gleichzeitig eine Kritik, war bitter und beißend im Einfall. Was zu Beginn des Jahrhunderts eine überlegene Spielerei war und häufig nur ein Anlaß, kleine Zweideutigkeiten gefällig darzustellen, wurde zu einer satirischen Waffe. Nur wenige Zeichner konnten sich dieser tendenziösen Auffassung entziehen. Zu ihnen gehört an erster Stelle Toulouse-Lautrec. Für ihn, der gleich einem überempfindlichen Seismographen die auf Goldstücken rollende und im Cancan-Rausch dem Untergang entgegentaumelnde Welt zeichnete, war die bizarr-dekorative Mode reiner Selbstzweck. Niemand wie er konnte die schwarzen Samtbänder um den Hals, die schwarzen Strümpfe, die in der Mitte der Frauenschenkel in ein weißes Spitzenmeer tauchten, so knapp und wirklichkeitsgetreu festhalten. Die Schinkenärmel werden unter seinen Strichen zu bedeutungsvollen Lebewesen, die den Frauen jener Zeit gleich seltsamen Drachen die Wespentaille bewachen, die langen farbigen Handschuhe züngeln gleich Schlangen aus dem glitzernden Toilettenplunder hoch. Seine Gabe ging so weit, daß uns diese Zeichnungen sogar noch den Teint der Jahrhundertwende zeigen. Fahl und bleich schimmert er auf, wir erkennen, wie sich Frauen ihre Lippen schminkten und die Art, in der sie damals Rouge auflegten gemahnt an heimliche Nächte, in denen verderbte Hände rote Lampions entzündeten.



Schwierige Passage (Punch, London 1859)



Alfred Grévin, DieTournure

Seit der amerikanische Knock-about-Stil auch in die europäische Karikatur einbrach, sind die kleinen Witzblüten in den täglichen Zeitungswiesen nicht mehr jene Quelle der Sittenschilderung, wie sie die Karikatur durchaus sein kann. Immer mehr entfernt sie sich vom Wirklichen, erfindet Situationen, die mit den Gewohnheiten und Lebensformen der Gegenwart kaum noch etwas zu tun haben. Aufschlußreich für spätere Generationen werden aber stets Karikaturen bleiben, die sich mit der Mode befassen. Und wenn immer wieder Versuche gemacht werden, Modemuseen zu gründen, die schließlich an finanziellen Schwierigkeiten eingehen müssen, so bleibt es verwunderlich, daß die Modekarikatur noch keine Heimstätte gefunden hat. Einige Mappen, in denen diese Dokumente gesammelt werden, bedingen durchaus kein Kapital.



LUCAS CRANACH D. Ä. DREI JUNGE DAMEN

KURT KUSENBERG

HOFMALER

Einst waren fast alle Künstler von Rang Hofkünstler, sie arbeiteten für Fürsten, Kirchenfürsten und Finanzfürsten. Nur die oberen Stände konnten und wollten sich mit Kunst umgeben, zur Erhöhung ihres Selbstgefühls, bisweilen auch aus echter Neigung. Wohl trat seit dem 15. Jahrhundert das Bürgertum hinzu, doch blieben seine Aufträge vergleichsweise bescheiden, trotz frommer Stiftungen und Rathäuser und Schützengilden. Dem meist bedenkenlosen Schwung feudaler Repräsentation setzte ein rechnender, besonnener Stand Zurückhaltung entgegen. Jan van Eyck, Roger van der Weyden, Grünewald, Dürer, Holbein, Leonardo, Raffael, Tizian, Michelangelo — sie alle waren seßhafte oder wandernde Hofkünstler. Sie wechselten ihre Herren, nie aber deren soziale Schicht — jene Herrenschicht, in der man Paläste baute, Kapellen stiftete und sich samt den Seinen malen oder modellieren ließ. Aus den fürstlichen Kassen flossen die Künstlerhonorare; woher sie in die fürstlichen Kassen flossen, ist eine Sache für sich.

Im folgenden befassen wir uns absichtlich nur mit dem höfischen Bildnis; allegorische Stücke, wie schon die Meister von Fontainebleau und später Rubens, Coypel, Nattier sie malten, sind ja nur eine Erweiterung des Personenkultes, dem das standesgemäße Porträt obliegt. Auch die großen dekorativen Aufgaben, die sich bisweilen dem Hofkünstler boten: Ausschmückung von Innenräumen mit Panneaux, lassen wir außer acht. Je enger das Thema, desto genauer das Resultat; zudem verspricht das Wechselspiel zwischen Maler und Modell besondere Aufschlüsse.

Höfische Bildnisse zeigen Personen von Stand, die sich in Positur gesetzt haben und den Betrachter kühl, fast verweisend anblicken. Immer ist die Komposition ausgewogen, abgeschliffen, dem Dekorativen zugeneigt. Die Prunkgewänder sind derart stofflich und minutiös



JEAN CLOUET, FRANZ I.



CL. COELLO, KARL II. VON SPANIEN



LEONARDO DA VINCI, FRAU MIT HERMELIN



HANS MALER, ANNA VON ÖSTERREICH

wiedergegeben, daß man von Kleiderstilleben sprechen könnte, die beiläufig auch einen menschlichen Kopf und zwei Hände aufweisen. So, nicht anders, sieht das höfische Porträt aller Zeiten aus, und wer immer vor die Aufgabe gestellt wurde, es zu malen, mußte sich seinen Spielregeln unterwerfen. Als einziger hat der unbändige, der demaskierende Goya sie durchbrochen, doch eben zu einer Zeit, als es im Gebälk der Paläste schon knisterte. Daß die vornehmen Modelle des 18. Jahrhunderts lächeln, im Gegensatz zu ihren Vorgängern, darf nicht als Einbruch des Menschlichen in die Sphäre des Zeremoniellen gedeutet werden: keep-smiling gehörte zur Konvention des Jahrhunderts, es ist das Lächeln vor dem Sturm.

Die unnahbare Haltung solcher Porträts bietet den Fehlschluß an, es sei an den Höfen stocksteif und abgezirkelt zugegangen. Da tut es gut, daran zu erinnern, wie noch in unseren Tagen Photographien ausschauen, die etwas Feierliches festhalten, etwa eine Einsegnung oder eine Hochzeit; auch sie paradieren, es sind Sonntagsporträts im Sonntagsstaat. Hinzu kommt, daß früher die Menschen mehr Sinn für die Formkraft, für den Ausdruckswert der Kleidung besaßen und daß ihre Tracht sehr viel kostbarer war als heute. Manches Porträt mag nur um eines Kleides willen gemalt worden sein, wobei das Kleid ein Vielfaches dessen kostete, was der Maler für seine Arbeit erhielt; man blättere nur im Ausgabenbuch der Elisabeth von England. Ja, Sonntagsbilder — denn werktags wurde regiert, intrigiert und inhaftiert, das Leben bei Hofe war ein verdeckter oder offener Kampf ums Dasein, voller Regeln vielleicht, aber entschieden vital. Da kein Kopf verläßlich auf den Schultern saß, lebte man innig und kräftig. Die Höfe Heinrich VIII. und Franz I. muß man sich ein wenig brigantenhaft vorstellen, modernen Diktaturen nicht unähnlich.

Als im Jahre 1559 Cosimo I., Herzog von Florenz, eine dynastische Ehe schloß, zog mit Eleonore von Toledo spanische Hofetikette im Palazzo Medici ein und der ideale Hofmann, den Graf Baldassare Castiglione in seinem „Cortegiano" beschrieb, wurde zum Richtbild der Florentiner Aristokratie. Wie vom Schicksal bereitgestellt, war auch gleich ein Künstler zur Hand, der dem kühlen, förmlichen Lebensstil des Herrscherhauses eine erstaunlich angemessene Form verlieh: Agnolo Bronzino, Pontormos Meisterschüler. Er brauchte sich nicht Gewalt anzutun, damit er bei Hofe gefiel. Die manieristische Kunstbewegung, der er angehörte, war sehr intellektuell geartet, sie stellte die Form durchaus über die Empfindung, hielt das Schöne für berechenbar und für lehrbar, war in der Zeichnung genau, in der Farbe kalt und mied nicht die Eleganz — enthielt also lauter Elemente, die sich mit strengem Zeremoniell trefflich verbinden. So entstanden jene Bildnisse, die nicht Menschen darstellen, sondern Hofleute, kühl wie Metall, aristokratisch in die Länge gezogen, reglose Darbietung von Würde, schönen Händen, Schmuck und kostbaren Gewändern. Der Stil Bronzinos und der Stil Eleonores haben sich zu einem Überstil manieristisch-spanischer Prägung verbunden. Da jedoch beide echt waren, war auch ihr Bund echt, und Bronzino hat keinen Schaden an seiner Seele genommen; man rühmt ihm einen rechtschaffenen Charakter, ein ruhiges und liebenswürdiges Wesen nach. Er war ein Hofmaler, nicht mehr und nicht weniger, von begrenzter Gestaltungskraft, aber im Einklang mit seiner Aufgabe.

Etwa das gleiche ließe sich von Antoine Pesne sagen, der zweihundert Jahre später den preußischen Hof repräsentativ im Bereich der Bildniskunst ansiedelte. Pesne hat Potsdam europäisiert und verklärt, er stattete die neue Macht mit silbriger, seidiger Grazie aus, er war die Magnetnadel des guten Geschmackes, er verschönte galant die Modelle, und unterschlug kein Detail der Gewänder, die den märkischen Prinzessinnen sparsamer zugemessen wurden als den Hofdamen in Versailles. Seit den Venetianern wußte man Stoffe zu malen, nicht mehr treuherzig wie Clouet oder Cranach, sondern schillernd, prächtig, schwelgerisch. Was Rubens und van Dyck berauscht über die Alpen herangetragen hatten, lebte in Pesnes Bildnissen wohltemperiert fort. Die Zeit Bronzinos ist just diejenige, in der man den Künstler, sofern er bei Hofe diente, bisweilen sozial erhöhte. Er nimmt Rang ein, wird mit Besitz oder einer Pfründe bedacht, kleidet sich höfisch und trägt den Degen des Kavaliers. Nicht erst einen Anthonis Mor, sondern schon einen Grünewald müssen wir uns in der Gewandung und im Auftreten weltmännisch vorstellen. Vom Künstler her gesehen wird damit nur ein Anspruch erfüllt, den er für berechtigt hält. Er sieht sich durch seine Kunst ausgezeichnet vor anderen Sterblichen und eingereiht unter illustre Ahnen, er gehört einer Elite zu. Darum findet er es selbstverständlich, daß die soziale Elite ihn ehrt und ihn — fast — so behandelt, als sei er ihresgleichen. Macht er, der Ge-

stalter im Vergänglichen, die Großen des Landes nicht zu dem, was sie sind, in der Gegenwart und für die Nachwelt? Überhöht er sie nicht überhaupt erst zu ihrem eigenen Wunschbild? Was wären sie ohne ihn? Die Höhenluft, meint der Künstlerkavalier, stehe ihm zu; der Schranzenduft erreicht seine Nase nicht, denn er trägt sie hoch.

Hier erliegt der Hofkünstler einem Irrtum, denn die soziale Elite erkennt neben sich keine Erlesenheit an. Sie ist auf Macht gegründet, also auf ein Prinzip, das den Gesichtskreis verengt und echten oder gewollten Hochmut hervortreibt. Die Machthaber der Erde und ihre Paladine bilden stets einen inneren Kreis, der die Beute teilt. Ihre Helfer aber bleiben draußen; sie werden entgolten, abgefunden, sie bleiben Handlanger — auch die Hofkünstler. Die Ebene der Macht und die Ebene des Geistes liegen überaus selten auf gleicher Höhe. Wer sich darüber hinwegtäuscht, gerät leicht in eine schiefe Lage. Bei Licht besehen ist die Geschichte der Hofkunst von Holbein bis Lenbach, von Michelangelo bis Breeker eine gehörige Ansammlung schiefer Lagen; nicht jeder Künstler hat das Selbstbewußtsein (und die Gewichtsklasse) Holbeins, der einst einen mäkelnden Höfling die Treppe hinunterwarf.

Bronzino und Pesne: das ist Gehege, Zierpark, Sinekure, ein hübsches Bukett, arrangiert aus Kunst und Hofsitte, ein frommer Betrug oder auch keiner, weil niemand dabei sich selbst betrog und niemand betrogen wurde — es sei denn, Schmeichelei wäre Betrug; ist sie das? Mit dem Namen Anthonis van Dyck aber klingen Dissonanzen auf. Der Meisterschüler des Rubens war sehr viel mehr als ein Hofmaler, er war ein großer und schwungvoller Kompositeur, ein überaus sensibler Porträtist. Sein kurzes Leben läuft rasant ab: Wunderkind, Virtuose, Kunstprinz, mit leichter Hand schaffend, hochbezahlt. Seine Kunst adelt seine Modelle, er übersteigert ihr blaues Blut und ihren Hochmut, er, der Flame, hat die englische Vornehmheit überhaupt erfunden und den Lords gezeigt, wie ein Lord auszusehen hat. Aber er ist ein Snob, nervös, mit Starallüren, und in seiner großen Werkstatt werden unter seinem Namen Hunderte von flüchtig hingewischten schematischen Bildnissen gemalt, denn längst kann er die Aufträge nicht mehr eigenhändig bewältigen. In den letzten Jahren, als sein Leitstern Rubens nicht mehr strahlend über ihm schwebt, ist er nur noch ein arroganter Routinier, der sich mit der ehrgeizig gewählten Arbeit keineswegs mehr im Einklang befindet. Er hat die Kunst an den Erfolg verkauft und ist, anders als Bronzino und Pesne, ein Inflationist seiner selbst geworden, ein Vorgänger Lenbachs und jener anderen faden Porträtisten, die heute an den verbliebenen Höfen und im Dunstkreis der Hochfinanz, der Aristokratie oder der Diktaturen ihr Wesen treiben. Den letzten großen Meister des Portraits, Leo von König, für sich zu gewinnen, haben die Meister der Macht verabsäumt, und das war in gewisser Hinsicht gut, denn so hat dieser Maler öfter die echte Elite portraitieren können.

Der Maler höfischer Bildnisse arbeitet gleichsam mit gebundenen Händen, ungleich mehr eingeengt als einer, der einen religiösen Stoff darzustellen hat. Fast immer handelt es sich um einfigurige Kompositionen. Psychologie ist nicht erwünscht, eher verpönt; das Modell trägt die Maske der Konvention, es will nicht intim, nicht urban dreinschauen, sondern vornehm oder imposant. Dagegen ist der Künstler gehalten, die materielle Pracht der Kleidung gebührlich zu würdigen, Schönheit oder Würde selbst dort erstrahlen zu lassen, wo sie fehlt, und nichts zu vernachlässigen, was den Rang des Porträtisten kündet. Doch so steril, wie es sich anhört, ist die Aufgabe nicht, und es herrscht kein Mangel an höchst potenten Lösungen. Den ökonomischen Vorteil allein als Anziehungspunkt zu bezeichnen, wäre billig. Ein anderes zog die Künstler zu den Höfen: die Stilisierung des Lebens, das Leben als Form, und ihm zuliebe nahmen sie mancherlei Förmlichkeit mit in Kauf.

Von den Großen, die a u c h Hofmaler waren, wurde hier wenig gehandelt, denn der Grenzfall — die Nur-Hofmaler, die Spezialisten — schien uns ergiebiger. Im Falle van Dyck zeigte sich, wie problematisch eine solche Spezialisierung werden kann. Bei anderen Meistern blieb die Zuspitzung aus, sei es, daß ihre Gabe nur eben groß genug war, um das Metier eines Hofmalers würdig zu betreiben, oder daß sie ihrer Aufgabe wahlverwandt begegneten, wie Minister Goethe es in Weimar vermochte. Fouquet, Bronzino, Holbein, Cranach, Mor, Rubens, Velasquez, Coello, Rigaud, Mignard, Largillière und Pesne blieben als Hofmaler durchaus Künstler, Männer und Menschen. Im Dienst zweier Herren, des Hofes und der Kunst, hatten sie die Mitte gefunden — oder das Übergeordnete: die Form.



TRAUMBÜHNENBILDER

Zu einer Lithos-Mappe von Hans Kuhn

An Stelle der realen, sensualistisch erfaßbaren Welt tritt in der modernen Malerei oft eine andere Welt: die irreale Welt des Traumes. Sie spielt auch im Schaffen Hans Kuhns eine bedeutende Rolle. Aus seinem Werke ließe sich eine ganze Gruppe von Bildern herauslösen, die man als Traumbühnenspiele bezeichnen könnte. Diese Bilder führen Titel wie: „Traum", „Das tote Mädchen", „Südliche Phantasie", „Sehnsucht nach dem Mittelmeer". Eine improvisierte Bühne ist aufgeschlagen mit Versatzstücken, die oft eine imaginäre Antike suggerieren. Die Personen der Szene sind: Stehende, Liegende, Kauernde. Was bedeuten sie? In welchen Beziehungen stehen sie zueinander? Wahrscheinlich in gar keinen. Wahrscheinlich ist tiefe Beziehungslosigkeit ihr Schicksal. Rational sind Handlung und Inhalt dieser Traumbühnenspiele nicht faßbar. Aber gerade von der Unbestimmbarkeit, von der gespenstischen Fragwürdigkeit dieses surrealistischen Theaters geht eine Wirkung aus, die uns erregt und verzaubert. Romantische Sehnsucht des deutschen Menschen nach dem mediterranen Süden hat hier eine neue Form und einen neuen Inhalt geschaffen. Das eigene Mittelmeererlebnis sowohl wie die Berührung mit den italienischen Meistern der pittura metaphysica, Carrà und de Chirico, besitzt Anteil an diesen Schöpfungen Hans Kuhns.

Es hieße einen Wesenszug des Malers verschweigen, spräche man nicht auch von seiner steten Bereitschaft, sich mit den Formen und Problemen der zeitgenössischen Kunst auseinanderzusetzen. Alle Wellen, die im Äther des modernen Kunsthimmels schwingen, werden von Hans Kuhn aufgenommen. Ein kundiges Auge kann unschwer feststellen, welche Anregungen Hans Kuhn von den Franzosen Matisse, Rouault, Braque, Marquet, welche er von den modernen Italienern oder den Surrealisten empfangen hat. Das Wunderbare ist nun, daß diese Einwirkungen, denen er bis zur Wehrlosigkeit preisgegeben scheint, den Kern seiner Persönlichkeit nicht gefährden. Wie ein starker Schwimmer, der aus den Sturzwellen, die ihn überfluten, immer wieder heil auftaucht, behauptet sich Hans Kuhn in den künstlerischen Strömungen, die ihn umwogen. Ein Bild von ihm, es mag unverkennbar auf Matisse oder de Chirico oder sonst wen hindeuten, trägt stets den Stempel seiner eigenen Persönlichkeit, die fest gegründet genug ist, um immer von neuem das Abenteuer einer Auseinandersetzung mit fremden Anregungen erfolgreich zu bestehen.

Leopold Zahn

Illustrationen von Bele Bachem

Catull: „Gedichte" lateinisch und deutsch, übertragen von Carl Fischer und Paul Verlaine: „Louise Leclercq", von diesen 500 handkoloriert. Verlag Heinrich F. S. Bachmair, Söcking am Starnberger See. Die Zeichnerin Bele Bachem hat zwei Büchlein illustriert, deren literarischer Gehalt als Prüfstein für ihre Begabung gelten kann. Wohl kennt man ihr graziöses Fabuliertalent, doch warteten die Freunde ihrer Kunst mit einiger Spannung darauf, ob es sich hier als Gleichgewicht erweisen würde. Das Experiment, wenn man überhaupt von einem solchen sprechen will, ist vollauf gelungen. Bele Bachem schuf derart geistreiche Arabesken, daß man sie als legitime Nachfolgerin eines Jules Pascin bezeichnen darf. Der Hauch des anmutig Verderbten, der nie plump oder aufdringlich wird, und der sich spielerisch das ertastet, was mit akademischer Strenge nie erzielt werden kann, wurde seit dem unvergessenen Balkanesen nicht wieder in ähnlicher Harmonie erreicht. Mühelos und sehr selbständig zaubert Bele Stenogramme aus dem Leben jenes vertrackten Vexiergartens, der „Liebe" heißt. Eine gewisse Frechheit, die unbekümmert und naiv vorgetragen wird, fließt in jeden Federstrich hinein. Dieses Talent erscheint, alles in allem, kaum ausgenutzt. Doppelt lobesam also das Bemühen des gescheiten Herrn Bachmair, der sich das Hexenkräutlein „Bele" in sein Verlegergärtchen holte. Dieser Mann, der trotz aller Bücherbaissen unentwegt Eigenbrödeleien verlegt, gab Bele zwei Sächelchen zu illustrieren und es sind zwei bibliophile Büchelchen daraus geworden, die reine Freude vermitteln. *Anton Sailer*

Die moderne Kunst auf der Nymphenburger Kunsthistorikertagung. Dr. Werner Haftmann hielt auf der letzten Kunsthistorikertagung, über die wir bereits kurz berichteten, eine leidenschaftliche Verteidigungsrede für die moderne Kunst, die zugleich eine Polemik gegen Hans Sedlmeyers Buch „Verlust der Mitte" war, worauf Sedlmeyer die in seinem Buch vertretenen Thesen verteidigte. An dieses Rededuell schloß sich eine lebhafte Aussprache an, in der Professor Heise (Hamburg) sagte: „Es hat sich gezeigt, daß hier nicht mehr Wissenschaft getrieben wurde, sondern daß Bekenntnis gegen Bekenntnis steht. Wir können die Dinge unseres eigenen Lebens nicht richtig sehen, wenn wir sie nur als Teil der Geschichte auffassen. Es handelt sich darum, die Gegenwart und die historische Wissenschaft zu trennen. (Aus diesem Grund muß es auch bedauert werden, daß immer mehr Dissertationen über lebende Künstler entstehen.) Das bedeutet aber nicht, daß wir nicht mit aller Entschiedenheit für die moderne Kunst eintreten wollen. Mit Herrn Haftmann haben wir uns zur Freiheit und zur Kunst unserer Zeit zu bekennen." (Zitiert nach der „Kunstchronik", Oktober 1949.) Die moderne Kunst wird augenblicklich von zwei entgegengesetzten Weltanschauungen aus, heftig angegriffen: von der kommunistischen im Namen des sozialistischen Realismus und von der religiös-christlichen. Die neue Schrift von Wilhelm Hausenstein „Was bedeutet die moderne Kunst" stellt sich auf die Seite Sedlmeyers und verurteilt die moderne Kunst, die weder ein Gegenstandsbild noch ein Andachtsbild hervorzubringen imstande ist. Unter den religiös-christlichen Gegnern der modernen Kunst sind noch zu nennen: der Maler Richard Seewald (Ascona) und der Wiener Kunstkritiker Jörg Lampe.

Eine internationale Kunststadt in Paris. Der Pariser Stadtrat berät ein Projekt zum Bau einer internationalen „Cité des Arts". Ähnlich der Universitätsstadt soll im Herzen der Seinemetropole ein Kunstzentrum entstehen, das Wohnungen und Ateliers für in Paris studierende Künstler bieten soll. Vorerst ist die Errichtung von zweihundert Ateliers geplant. Das Projekt soll durch internationale Patenschaften finanziert werden. Außer den skandinavischen Staaten haben Kanada, Ägypten und mehrere amerikanische Länder bereits ihre Unterstützung zugesagt.

Lyonel Feininger, der bekanntlich nach Amerika emigrierte und heute 77 Jahre zählt, hat sich, wie der vor kurzem aus Amerika zurückgekehrte Wiesbadener Maler Alo Altripp mitteilt, erst 1944 mit seiner großen Ausstellung im Musem of Modern Art durchgesetzt. „In New York wohnt er mit seiner Frau in einer Zweizimmer-Wohnnug im 11. Stock eines Hauses in der 22. Straße. Ein Raum dient als Atelier. Er hat kaum Verkehr mit anderen Künstlern und führt ein, für unsere Begriffe, einsames Leben."

Iwan Mestrovic, der große südslawische Bilderhauer, nach dem Krieg in die USA geflüchtet, wo er an der Universität von Syracuse unterrichtet, erhielt durch einen Mittelsmann eine Aufforderung Titos, in seine Heimat zurückzukehren. Mestrovic zieht es vor, in Amerika zu bleiben.

Beckmann-Ausstellung in New York. Das Carnegie-Institut in New York stellte in diesem Herbst 300 Gemälde zeitgenössischer Maler aus, die in den Vereinigten Staaten leben. Der deutsche Maler Max Beckmann erhielt den ersten Preis.

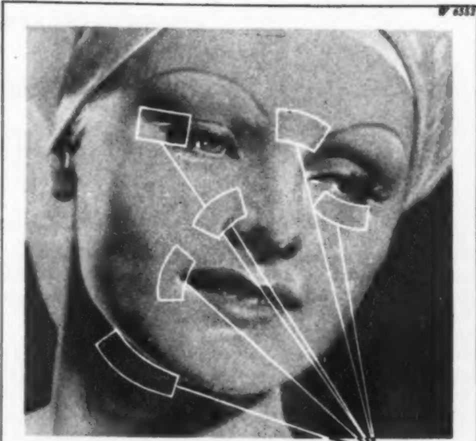
In Rensburg wurde im Oktober als Teil der Kunsterziehungswoche eine Ausstellung „Kokoschka und die Kinder" veranstaltet.

Eine Schau moderner deutscher Kunst in London, die am 4. November eröffnet wurde, zeigte vor allem Werke von Ernst Barlach, Paul Klee und Käthe Kollwitz. Sie soll dann nach Manchester, Bristol und Southampton gehen.

Eine Gedächtnisausstellung für den Münchner Maler Otto Geigenberger zeigte im Oktober die Städtische Galerie Schloß Oberhausen.

Hagen, die Stadt, in der Christian Rohlfs die längste Zeit seines Lebens verbrachte und auch starb, zeigt anläßlich der 100. Wiederkehr seines Geburtstages im Karl-Ernst-Osthaus-Museum eine große Ausstellung, die einen umfassenden Überblick über das Schaffen des Künstlers gibt. Die Ausstellung läuft vom 17. 12. 49 bis 15. 1. 1950 und ist täglich von 10—17 Uhr geöffnet. Am 17. 12. wird die Plastik „Lehrender Christus" von Barlach zum Gedächtnis an Rohlfs auf dessen Grabstätte in Hagen-Delstern zur Aufstellung gebracht werden.

Dr. Dr. Alois Hundhammer gegen die moderne Kunst. Der bayerische Kultusminister hielt vor einiger Zeit im bayerischen Senat eine Rede über die moderne Kunst, in der er sich gegen das „Hypermoderne" und „Hyperfortschrittliche" wandte, das aber im Begriff sei, sich schon zu überschlagen. Er hofft, daß die Kunst wieder in etwas angemessenere und in der Form konkretere Bahnen zurückkehre.



ANDRÉ MALRAUX: PSYCHOLOGIE DER KUNST

DAS IMAGINÄRE MUSEUM

(Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden . Geb. DM 36.–)

André Malraux, der große französische Schriftsteller, Denker und Politiker, eine der interessantesten Persönlichkeiten unserer Zeit, gestaltet in seiner Psychologie der Kunst, die den Untertitel „Das imaginäre Museum" trägt, sein eigenes Erlebnis der Kunst.
Zu Beginn seines an überraschenden, treffenden Formulierungen von hohem sprachlichem Reiz reichen Buches zeigt er, wie sehr unser Verhältnis zur Kunst durch das Museum verändert worden ist. Die Intellektualisierung des Kunsterlebnisses, die im Museum begonnen worden war, erreicht für Malraux ihren Höhepunkt, als sich die Vervielfältigung im Druck der bildenden Kunst erschließt, und damit ein imaginäres Museum seine Pforten öffnet, das an Fülle der Kunstwerke alle Museen der Welt unsagbar übertrifft. Durch Abbildungswerke und Reproduktionsmappen sind weite Gebiete der Kunst, die bisher nur denen bekannt waren, die große Reisen unternehmen konnten, der Allgemeinheit erschlossen worden, so die Kunst archaischer Epochen, die indische, chinesische und präcolumbianische Bildnerei u. v. m. Im wirklichen Museum mußte alles fehlen, was an eine große Gesamtheit gebunden ist, was sich nicht transportieren oder sich nur schwer aufstellen läßt; es war daher, was die Malerei betrifft, im wesentlichen auf das Tafelbild beschränkt. Im imaginären Museum kommen ungeheure Gebiete dazu: Fresko, Mosaik, Teppich und Wandteppich, Miniatur und vor allem die große Kunst der Glasfenster.
Diesen gewaltigen Beständen stellt Malraux die moderne Kunst gegenüber, diese „Kunst der großen Seefahrer und Entdecker", die „an Stelle eines Systems gesicherter Werte ein weites Feld des Suchens eröffnet". Ihren ersten Meister sieht er in Manet, ihre großen Ahnen in Goya, Frans Hals, dem greisen Tizian und in Rembrandt. Ihre bisher letzte Verkörperung ist für ihn Picasso, der auch als Sechzigjähriger auf die Frage: „Wer sind die jungen Maler?" immer noch ironisch antworten darf: „Ich."
Malraux ist ein leidenschaftlicher Parteigänger der modernen Kunst; sein Buch wird zu einer Umwertung aller ästhetischen Werte von ihrem Standpunkt aus. Gänzlich verworfen wird gerade das, was seit einem halben Jahrtausend der Stolz der europäischen Kunst war: die dreidimensionale Malerei mit ihrer illusionistischen Darstellung von Tiefenraum, Bewegung und Materie. „Das Bild", heißt es, „dessen Hintergrund ein Loch gewesen war, wurde eine Oberfläche, und diese nicht nur sein eigentlicher, sondern sein einziger Zweck." Die zweidimensionale Malerei, die „mit Ausnahme einiger Jahrhunderte des Abendlandes die ganze Erde umspannt", ist für uns wiederentdeckt. Die Malerei wird „reine" Malerei, „eine von den dargestellten Dingen unabhängige Sprache, eigenwertig wie die der Musik". Deshalb ist es der Grundcharakter der modernen Kunst, daß sie nicht erzählt. „Voraussetzung für die Geburt der modernen Kunst ist das Ende der Kunst als Erfindung . . . Das Sujet hat zu verschwinden, denn ein Neues tritt in Erscheinung: . . . die beherrschende Gegenwart des Malers selbst. Damit Manet sein Clémenceau-Porträt malen kann, muß er das Wagnis auf sich genommen haben, daß er darin alles sei und Clémenceau nichts. So macht der Maler die Malerei zur Herrin des Gegenstandes, statt sie ihm zu unterwerfen."
Vier Maler, sagt Malraux, die früher zu den Geringeren zählten, sind von unserem Jahrhundert in den Rang der größten erhoben: Piero della Francesca, Greco, Georges de Latour und Vermeer. Dagegen haben im imaginären Museum kaum noch einen Platz: „die hellenistische und römische Kunst, der italienische Eklektizismus, die Schule von Bologna (für Stendhal noch Höhepunkt der Malerei überhaupt), die Nachfolger van Dycks in England und die Akademiker des 19. Jahrhunderts. Giotto und Greco sprechen lebendiger als je zu uns. Raffael nicht mehr. Raffael selbst . . ."
Aber das imaginäre Museum stellt nicht nur die Malerei, sie stellt den Menschen selbst in Frage. Die Wertsetzungen des Humanismus sind zweifelhaft geworden, ein Antihumanismus ist zu bemerken. „Vom übermächtigen Dämon des Krieges bis zu den niedersten Dämonen der Komplexe haben die Scharen des dämonischen Reiches, das schwächer oder stärker jede barbarische Kunst durchdringt, den Schauplatz wieder betreten." Darum ist die Kunst der wilden Völker „als Ausdruck ohne Geste, als Antibarock" in unsere Kultur eingebrochen und hat ihren Platz im imaginären Museum eingenommen. Darum haben wir auch die Kunst des Kindes und der Geisteskranken entdeckt.
Humanistische Kunst war ein Aufputz für die sie tragende Kultur; die nicht humanistische Kunst will die Kunst als ein Reich für sich konstituieren; für sie nimmt der Künstler Not und Opfer als etwas Selbstverständliches auf sich. Der Höhepunkt der modernen Kunst ist für Malraux Cézanne, bei dem sich Malerei und Skulptur zu einer Einheit zusammenfinden. „Welcher Stil", fragt er, „entspricht dem Stil der Wolkenkratzer, wenn nicht der seine? Cézanne gibt einem Greco, einem Masaccio erst die Fülle ihrer Sprache. Wäre er nicht gewesen, wir sähen Georges de Latour nicht auf die nämliche Art. Zwischen seinem Stilleben mit der Uhr, das nichts als Malerei sein will, und seinen Stil gewordenen Bildern erklingt eine Stimme, welche Bach gegen die Negermusik, welche Piero della Francesca gegen die Kunst des Barbarischen herausruft: die Kunst als Meisterschaft gegen die Kunst als Wunder."
Die dem Buch beigegebenen 66 Abbildungen in Kupfertiefdruck und 21 Farbtafeln sind von André Malraux selbst ausgewählt. Sie geben in ihrer Mehrzahl Kunstwerke wieder, die nur wenig bekannt sind, und bedeuten deshalb eine wesentliche Bereicherung unseres Anschauungsmaterials. Das Überwiegen der Malerei im Text wird ausgeglichen durch stärkere Berücksichtigung der Skulptur im Abbildungsteil.

K. W. Schreyer

ANDRÉ MALRAUX

PSYCHOLOGIE DER KUNST

DAS IMAGINÄRE MUSEUM

Mit 66 Abbildungen in Kupfertiefdruck und 21 aufgelegten Farbtafeln

Preis für den Halb-Alkor-Band mit Futteral DM 36.–



ER NAME ANDRÉ MALRAUX hat auch in Deutschland bereits einen Klang, obwohl sein Werk bei uns nur durch einige Romane bekannt geworden ist.
Wie der Deutsche Ernst Jünger und der Engländer E. T. Lawrence gehört der Franzose André Malraux zu jenen für das XX. Jahrhundert repräsentativen Gestalten, die zugleich Tatmenschen und Geistmenschen sind. Ein Leben gefährlicher Abenteuer und politischer Leidenschaften führte ihn in fremde Länder und Erdteile.
Ebenso stark wie seine praktisch aktiven Impulse sind seine geistigen. Ohne Ästhet zu sein, in jenem genießerischen Sinne, der für das XIX. Jahrhundert bezeichnend ist, konzentriert er seine denkerischen Kräfte hauptsächlich auf die Kunst. Mit unvergleichlicher Synopsis faßt er die Kunst aller Völker und Zeiten — von der Prähistorie bis zur modernen Zeit — zu einer dramatisch bewegten Einheit zusammen und interpretiert sie auf neue, tiefsinnige Weise. Der sprachliche Reiz seiner gehämmerten Formulierungen ist außerordentlich.
Sein Hauptwerk „Das imaginäre Museum", ins Deutsche übertragen von Jan Lauts, darf den Anspruch erheben, als einmaliges Ereignis auf dem Gebiet der Kunstliteratur gewertet zu werden. Die Gestaltung des Werkes trägt seiner Bedeutung Rechnung.

WOLDEMAR KLEIN VERLAG

BADEN-BADEN

Hohe Preise für moderne Kunst in Stuttgart. Auf der letzten Auktion in Stuttgart im Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer (Oktober 1949) wurde ein „Frauenkopf" von Picasso für DM 11 000.— verkauft. Edvard Munchs Grafik „Mütterlichkeit" erzielte DM 9000.—. Aquarelle von Paul Klee lagen zwischen DM 1000.— und 2500.—. Ludwig Richters „Segelboote" erbrachte DM 3500.—. Hingegen wurde die Hälfte der angebotenen Werke von Hans Thoma nicht verkauft.

Meisterklasse für Textilkunst

Die Auswirkung der Malerei auf die Form- und Farbgestaltung der textilen Produktion war zu allen Zeiten der Grund für die schöpferische Fülle und Vielgestaltigkeit der gewebten, gewirkten und gedruckten Stoffe.
Matisse ist der Maler der Moderne, dessen heitere Farben der Textilindustrie Frankreichs und der ganzen Welt einen neuen Klang gegeben haben.
In Deutschland war es das Bauhaus, das in seiner Weberei vor etwa 30 Jahren — also in einer Zeit, in der die bildende Kunst neuen Zielen zustrebte — anfing, Anregungen moderner Malerei in die Webgestaltung einzubeziehen. Später, als das Bauhaus verboten und geschlossen worden war, wurde 1939, durch die Initiative einiger Herren der Textilindustrie, die Meisterklasse für Textilkunst in Krefeld gegründet und dem ehemaligen Leiter der Bauhausweberei anvertraut. Hier, auf einem Grenzgebiet zwischen Kunst und Industrie, ließ sich auch in jenen düsteren Jahren in der Stille etwas vorbereiten und erhalten, das nach dem Krieg wieder aufblühen sollte.
Der pädagogische Aufbau der Meisterklasse wird von der Einsicht bestimmt, daß bildnerische Begabungen nicht durch lehrhafte Schulung entfaltet werden können, sondern nur durch die Entfesselung der gestaltenden Phantasie. Die Eigenart des Talents soll nicht vom Wege seiner Veranlagung ab- und irregeleitet werden — auch nicht durch pädagogische Prinzipien.
Textile Gestaltung kann nur dort gedeihen, wo heitere Unbefangenheit, Freude am schönen Spiel der Farben und Formen die Herzen und Sinne bewegt. Die Hände aber, die solche Schönheit gestalten sollen, müssen erfindungsreich sein.
Nach der Ausbildung können die Entwerfer in dem Studio der Meisterklasse für die Industrie arbeiten. Hier, in enger Verbindung mit der Praxis, wird ihre Kunst zur Mode. Ob sie dadurch geringer wird? Gewiß! — sie verliert die tiefere Bedeutung, denn es bleibt nur „das Schöne".
Die Mode ist zwar nicht die Heiterste im Kreise der Musen — dafür ist sie zu tyrannisch —, aber sie ist die Wankelmütigste, die Launischste. Nirgendwo hat das Gesetz der Schwere und des Beharrens weniger Geltung als hier.
Dem unaufhörlichen Wandel sollen die Entwerfer vorauseilen! Wer aber kann ahnen, welchen Weg die Launische einschlägt? Wessen Geist ist leicht und beschwingt genug und wer hat die glückliche Hand, die im bunten Beet die Blüte schon im voraus wählt, auf die der Schmetterling im Vorüberflug sich niederlassen wird?
So betrachtet ist die Mode von seltsamem, einzigartigem Reiz. „Die Mode bestimmt, was uns gefällt." Das ist ein Gedanke Pascals. Er enthüllt ihr Wesen und ihr Geheimnis.

Georg Muche



Autorisation der Direction del'Information Section Presse Baden-Baden Nr. 270, 26. 3. 46.

Druck: Chr. Belser, Stuttgart



WOLDEMAR KLEIN VERLAG
BADEN-BADEN





INHALTSVERZEICHNIS

III. JAHRGANG

1949

VERZEICHNIS DER AUTOREN

VERZEICHNIS DER BILDER

DIE TOTEN

Ende

